GOTHAM WRITERS' WORKSHOP®

Alexander Steele, ed.

ESCRIBIR FICCIÓN

GUÍA PRÁCTICA DE LA FAMOSA ESCUELA DE ESCRITORES DE NUEVA YORK

Guías del escritor / Textos de referencia

Lectulandia

El Gotham Writers' Workshop es en la actualidad la escuela de escritura creativa más prestigiosa de Estados Unidos. *Escribir ficción* recoge de un modo práctico y accesible las técnicas que han hecho famosa a esta escuela en todo el mundo. En este libro encontrarás:

—Los elementos fundamentales del oficio de escribir: personaje, argumento, punto de vista, etcétera, explicados de una manera exhaustiva y a la vez muy amena.

—Conceptos clave del arte de escribir ilustrados con ejemplos tomados de grandes obras de la literatura de ficción.

—El texto completo de «Catedral» de Raymond Carver, una de las obras maestras del cuento contemporáneo, que se va analizando a lo largo de todo el libro.

—Ejercicios prácticos para aplicar a tu propia escritura todo lo que vas aprendiendo.

Al terminar de leerlo serás capaz de transformar tus ideas en cuentos y en novelas. Eso es ser escritor.

Lectulandia

Gotham Writers' Workshop

Escribir ficción

Guía práctica de la famosa escuela de escritores de Nueva York

ePub r1.0
Daruma 03.11.13

Título original: *Writing Fiction*
Gotham Writers' Workshop, 2003
Traducción: Jessica L. Lockhart
Traducción de «Catedral» de Raymond Carver: Benito Gómez Ibáñez
Edición: Alexander Steele
Diseño de portada: Daruma

Editor digital: Daruma
ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com

De los fundadores del Gotham Writers' Workshop

El Gotham Writers' Workshop empezó siendo una única clase que se impartía en un cuarto de estar del Upper West Side de Nueva York. La clase era gratuita. Después de tres horas, los asistentes debían elegir. Podían marcharse o, si sentían que habían aprendido algo que mereciese la pena, quedarse y pagar el resto del curso. Todos decidieron seguir y así comenzó el primer semestre del Gotham Writers' Workshop.

Aquellos primeros alumnos hicieron correr la voz. Así que tuvimos que ampliar las clases. El boca a boca viajó lejos. Contratamos profesores y alquilamos una oficina. Pronto estábamos ofreciendo cursos en distintos sitios de la ciudad de Nueva York. Con el tiempo empezamos a impartir clases online y atrajimos alumnos de todo el mundo. Hoy damos empleo a más de cien formadores y enseñamos a más de seis mil alumnos al año.

A pesar de lo que hemos crecido, todavía nos consideramos una organización de base. El tamaño de nuestros grupos sigue siendo lo suficientemente pequeño como para caber en un cuarto de estar de Nueva York. Nuestros profesores siguen poniendo en cada clase la misma pasión por la escritura. Los principios fundadores de aquel primer seminario permanecen inalterables.

En definitiva, lo que pensamos es que cualquiera puede escribir. Creemos que la escritura es un oficio que se puede enseñar. Es cierto que el talento solo puede alimentarse, no enseñarse, pero el oficio de escribir *sí* que se puede enseñar. Nos dedicamos a enseñar el oficio de una manera que resulta tan clara, directa y útil que nuestros alumnos, desde la primera clase, ya empiezan a crecer como escritores.

No existe una fórmula sencilla para llegar a crear una gran obra de ficción, pero disponer de un conocimiento básico del oficio de escritor es, más que cualquier otra cosa, lo que permitirá que tu talento florezca sobre el papel. Ese tipo de conocimiento es lo que ofrecimos en aquella primera lección y es lo que nuestros profesores —todos ellos profesionales de la escritura *además* de profesionales de la enseñanza— siguen ofreciendo a cada uno de nuestros alumnos.

Ahora hemos plasmado en un libro el estilo de enseñar del Gotham. La habilidad para escribir —y hacerlo con excelencia— está en tus manos.

JEFF FLIGELMAN y DAVID GRAE

Cómo utilizar este libro

No te limites a leer este libro. Mientras lo lees, intenta escribir. Después de todo, si estás leyendo un libro como éste seguro que es porque quieres escribir.

Entre las páginas de cada capítulo encontrarás diversos ejercicios de redacción introducidos por las palabras *Tu turno*. Esto significa, literalmente, que te ha llegado la hora de aplicar a tu propia escritura el conocimiento que acabas de adquirir. No te preocupes si no consigues convertir esos ejercicios en brillantes obras de ficción. Céntrate en experimentar y en divertirte con la tarea que tienes entre manos. Si de uno de los ejercicios surge una idea maravillosa que te gustaría desarrollar, o incluso una obra que esperas terminar y tal vez publicar, no lo dudes, adelante. De hecho, hacia el final del libro te recomendaremos que hagas exactamente eso.

Quizá también te resulte útil guardar el trabajo que hagas para esos ejercicios en un cuaderno o en el ordenador. Si haces todos o casi todos los ejercicios de este libro —y deberías hacerlos— dispondrás de una enorme fuente de ideas y fragmentos de los que echar mano o inspirarte la próxima vez que te embarques en un proyecto de ficción.

Tampoco es que te queramos poner las cosas demasiado fáciles, pero al final de este libro encontrarás una «chuleta» que te ofrece una lista de muchos de los puntos clave del oficio de escritor que aparecen en este libro. Tal vez sea buena idea tener esa chuleta a mano cuando vayas a escribir tu próximo relato de ficción.

También hallarás numerosas citas de fragmentos de obras de ficción a lo largo de estas páginas. Si hay una o más de estas obras que te parecen interesantes, hazte con un ejemplar y léelo entero. Tanto si se trata de una novela como de un relato, el título aparecerá en *cursiva*. Varios de los relatos que se mencionan en este libro están en *The Vintage Book of Contemporary American Short Stories* publicado por Tobias Wolff.

En particular deberías leer el relato «Catedral» de Raymond Carver, a poder ser a la vez que lees este libro. Se hace referencia a «Catedral» en varias ocasiones en estas páginas y haber leído la historia te permitirá comprender mejor esas referencias. En el Apéndice encontrarás la versión íntegra de «Catedral».

Por último, dispondrás de información adicional sobre el arte y el negocio de la escritura en la página web del Gotham Writers' Workshop: www.writingclasses.com.

CAPÍTULO 1

Ficción: el qué, el cómo y el porqué

por Alexander Steele

Hola, tu cara me suena.

Como decano del Gotham Writers' Workshop, estoy rodeado de gente que desea escribir relatos de ficción. Trabajo a diario con nuestros profesores, un grupo de personas con tanto talento e inteligencia que aunque podrían haber triunfado en cualquier campo, optaron por dedicarse a la precaria vida de la ficción. Con frecuencia asisto como observador a nuestras clases sobre ficción ya sea en las aulas tradicionales, llenas de alumnos de Nueva York y de sus áreas limítrofes o en aulas virtuales llenas de estudiantes de todos los rincones de Estados Unidos e incluso de lugares tan lejanos como África, China y Australia. En esas clases me encuentro con todo tipo de personas: médicos, abogados, contables, conserjes, policías, enterradores, amas de casa, jubilados, estudiantes, parapsicólogos, guardas de zoo, y muchos más.

Lo cierto es que por ahí fuera hay una cantidad alucinante de gente que tiene un intenso deseo de escribir ficción.

¿Por qué será?

Aunque este capítulo es algo más que un análisis filosófico de por qué escribimos relatos de ficción tal y como promete su título intentaré responder, antes de llegar al final, a esta pregunta tan incómoda.

Una breve definición de ficción

Comencemos por una pregunta sencilla: ¿qué es la ficción? En su sentido más amplio, una ficción es simplemente una historia inventada.

El negocio de inventar historias existe desde hace mucho tiempo. En algún momento de nuestro sombrío pasado nuestros ancestros cavernícolas empezaron a imaginar historias y a contárselas unos a otros. La tradición creció y algunas de aquellas historias llegaron a ser *bestsellers* convirtiéndose en mitos, narraciones que se transmitieron de generación en generación, atravesaron continentes y dieron forma al pensamiento humano. En un momento dado, algunas de esas historias se empezaron a escribir para ser *leídas*. Hace unos cuatro mil años, un emprendedor escritor de Mesopotamia cinceló *La epopeya de Gilgamesh* en unas tablas de piedra, y si te acuerdas de lo difícil que era revisar un texto escrito en una máquina de escribir…

Todo esto nos lleva a una definición más precisa de lo que es la ficción: historias inventadas que se cuentan en prosa y utilizando únicamente palabras.

Solo palabras.

Éste es el singular desafío y la maravilla de la ficción escrita. No hay actores ni narradores que hagan gestos o inflexiones de voz. No hay pintores ni directores que nos muestren decorados o primeros planos. Todo se hace con esos pequeños símbolos que llamamos letras que se fusionan en palabras y se multiplican para crear frases y párrafos. Por algún proceso químico, esas palabras interactúan con la imaginación del lector de tal manera que le hacen sumergirse en la realidad de la narración —como Alicia al atravesar el espejo— y, una vez allí, experimentar, sentir y preocuparse por esa realidad con la misma intensidad que lo haría por los problemas y desengaños de su propia vida.

Para nosotros, los seres humanos, este proceso es curiosamente importante. La ficción o, lo que es lo mismo, cualquier tipo de historia, parece constituir una necesidad básica que está tan profundamente arraigada en nosotros como la de comer, tener cobijo o compañía.

Pienso que esto se debe a dos razones. La primera es la diversión, el entretenimiento. Necesitamos divertirnos, entretenernos y las historias son muy eficaces para satisfacer ese deseo. La segunda es la búsqueda del sentido de nuestra existencia. Nuestra curiosidad, y tal vez nuestra inseguridad, nos llevan a explorar de manera constante el quién, el qué, el dónde, el cuándo y el porqué de nuestra existencia. Algunos llaman a esta elevada meta la búsqueda de la *verdad*.

Una buena obra de ficción satisfará una o ambas necesidades de manera brillante y con una tecnología milagrosamente simple. En realidad, lo único que la ficción necesita son algunas palabras que interactúen con la imaginación del lector, una

combinación que para muchas personas produce la forma de contar más potente que existe, por no decir, también, la más portátil.

Una cuestión de forma

Volveremos en breve a la cuestión de la diversión y del sentido de la existencia, pero echemos ahora un rápido vistazo a las formas básicas que adopta la ficción.

En primer lugar tenemos la novela. Lo habitual es que una novela tenga por lo menos unas ochenta mil palabras (alrededor de 320 páginas a doble espacio). Algunas son un poco más cortas y muchas son más extensas. Las novelas se suelen dividir en capítulos, ofreciendo así al lector algunos descansos mentales que resultan muy necesarios.

Una novela es el equivalente literario a una sinfonía; una obra de ficción grande y ambiciosa. Las novelas no se limitan a ser más extensas que otras obras de ficción. Por lo general tienen más de todo: más personajes, más escenas, más nudos narrativos, más *enjundia*. Tal vez consistan en una historia central que se rodea de todo un mundo de actividad y cambio. Alguien me dijo una vez que era capaz de saber si una obra era una novela o un cuento tras leer solo la primera frase. Interprétalo como quieras.

Algunas novelas se desparraman. *Guerra y paz* de Lev N. Tolstói es un océano de incontables personajes cuya historia se desarrolla durante muchos años y en un espacio de miles de kilómetros que sumergen al lector en una época que cubre todos los aspectos de la humanidad. En cambio *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger abarca solo unos pocos días y nunca se aleja del protagonista, ese adolescente confuso llamado Holden Caulfield. También tenemos *Ulises*, de James Joyce, que serpentea durante casi ochocientas páginas, entrando y saliendo en diversas mentes y estilos, pero siempre dentro de los confines de un único día dublinés.

Escribir una novela requiere un gran esfuerzo que puede tragarse años de la vida del autor, una prueba de resistencia incluso para las almas más duras. Sin embargo, para los aspirantes a escritores la novela es la gran ballena blanca de la ficción, y seguramente no descansarán hasta haber derramado su sangre en varios cientos de páginas. Buen viaje para ellos.

Y luego está el cuento. No suelen extenderse más allá de las quince mil palabras (unas sesenta páginas a doble espacio) y la mayoría son más breves. El cuento medio tiene aproximadamente la extensión de uno de los capítulos del libro que tienes entre las manos, aunque en los últimos tiempos se han puesto de moda los microrrelatos, historias de tan solo una o dos páginas o incluso unas pocas líneas. Los cuentos son el equivalente literario a las canciones. No tienen por qué resultar menos complejos en emociones que las novelas, al igual que *Amazing Girl* no tiene menos poder que la *Novena Sinfonía* de Beethoven, aunque el alcance de un cuento sea más limitado. Los cuentos suelen centrarse en un único acontecimiento o por lo menos en un único

aspecto de la vida de un personaje.

El nadador de John Cheever se focaliza en el deseo incansable de un hombre que durante una tarde de verano quiere llegar a su casa cruzando a nado las piscinas de sus vecinos. *Una bala en el cerebro* de Tobías Wolff se centra en unos pocos minutos significativos en los que un crítico literario permanece de pie en la cola de un banco. *Entusiasmo* de Alice Munro se extiende desde la Primera Guerra Mundial hasta la Segunda, aunque siempre limitándose a la extraña relación de una bibliotecaria que literalmente pierde la cabeza. Estas historias escarban en profundidad pero sin alejarse nunca de unos focos de atención claramente delimitados.

A veces se escriben cuentos con algún tipo de relación entre sí con el fin de publicarlos en forma de libro de relatos, como en el caso de *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, en el que las narraciones presentan a diferentes personajes, que viven en el mismo pueblo. O como en el caso de *Hijo de Jesús*, de Denis Johnson, en el que el mismo personaje inadaptado vaga por cada una de las historias. Es un tipo de relatos que se pueden disfrutar por separado pero que leídos en su conjunto producen un efecto acumulador.

Tal vez los cuentos sean el perfecto primer paso para el escritor principiante porque exigen menos dedicación temporal que una novela. Sin embargo tienen una forma que resulta muy exigente. A una novela se le puede permitir cierta gordura pero los cuentos deben mantenerse a estricta dieta. Cada palabra *cuenta*. Los mejores cuentos utilizan una precisión y una economía que nos recuerdan a la poesía.

Y luego tenemos la novela corta, que revolotea entre la novela y el cuento. En extensión, las novelas cortas tienen entre quince mil y ochenta mil palabras. Algunas combinan el mayor terreno de las novelas con la narrativa más economicista de los cuentos, como ocurre con *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, que cubre un extenso viaje fluvial en un barco a vapor que cruza África. Otras novelas cortas combinan el menor ámbito de los cuentos con el relajado despliegue de las novelas, como en el caso de *La metamorfosis* de Franz Kafka, que refleja, en unos pocos días, la vida de un hombre que se despierta una mañana y descubre que se ha convertido en un extraño insecto.

Seguir generalizando sobre estas formas de relato sería hacerles una injusticia. Son formas elásticas que pueden significar cosas distintas a los diferentes escritores. La única diferencia indiscutible es la extensión, aunque en realidad tampoco hay un acuerdo sobre eso. Quizá la única diferencia verdaderamente indiscutible sea que los títulos de las novelas y de las novelas cortas en el mundo anglosajón se escriben en cursiva mientras que los de los cuentos se presentan entre comillas.

¿En cuál de esas formas deberías centrar tus esfuerzos? Todo relato debería adoptar la forma que quisiera, aquella en la que se desplegara con mayor comodidad. Por ejemplo, tal vez comiences a escribir un cuento y acabes descubriendo que los

personajes y las situaciones exigen un lienzo mucho más amplio. No se limitarán a ese pequeño marco que es el cuento. En ese caso no tendrás más remedio que reducir el foco de la historia o cancelar el viaje de verano que tenías previsto y empezar a trabajar en una novela. Algunos escritores eligen uno de los formatos y no se salen de él mientras que otros pasan de una forma a otra.

Ficción literaria y de género

La ficción se puede subdividir asimismo en dos campos: el de la *ficción literaria* y el de la *ficción de género*. La ficción literaria hace referencia a los relatos que de alguna manera aspiran a ser considerados «arte». La mayoría de ellos atraen a unos lectores de cierta élite, en particular cuando se trata de cuentos. La ficción de género nos presenta relatos que suelen clasificarse según los populares géneros de misterio, suspense, terror, fantasía, ciencia ficción, oeste y romántico. En este caso las narraciones se dirigen a un público más amplio. (En inglés existe el término *mainstream fiction* para hablar de la ficción literaria que además tiene atractivo comercial).

La distinción más sencilla consiste en decir que la ficción de género es entretenida, popular y menos importante que la literaria que, por el contrario, busca mayor profundidad y exigencia artística. Esa idea es en parte verdadera. La mayoría de los escritores de género admitirán con orgullo que su principal motivo para escribir es que sus lectores se entretengan. En general, los autores de ficción literaria afirmarán con rotundidad que están intentando expresar algo sobre la condición humana. Ambos tipos de ficción resultan igualmente válidos, tal y como demuestra el hecho de que los dos cuentan con una gran cantidad de lectores.

No hay nada intrínsecamente negativo en esta división de la ficción. *Vive la difference*. Hoy en día en nuestros televisores disponemos de varios cientos de canales entre los que elegir. ¿Por qué no hemos de disfrutar de una gama de opciones así de grande en nuestros relatos? Habrá personas que prefieran la prosa exquisita de Amy Tan, una autora literaria ganadora de varios premios, mientras que otros quizá elijan el terror de Stephen King, el padre de los escritores de género, y seguro que algunos optarán por cambiar de bando de vez en cuando.

En realidad, ambos tipos de literatura tienen mucho en común. Los escritores literarios no deberían considerar a los de género como autores perezosos ni éstos percibir a los primeros como esnobs. De hecho, podrían aprender mucho los unos de los otros. Un relato literario debería mantener al lector enganchado, pasando las páginas mucho después de la hora de apagar la luz, igual que las narraciones de entretenimiento resultarán mucho más divertidas si además incluyen cierta profundidad y auténtica resonancia.

Este libro se centrará principalmente en la ficción literaria, como ocurre en las clases de ficción de nuestro taller. Tenemos cursos independientes sobre los diferentes géneros narrativos. Sin embargo, aunque en esos cursos se trabaja en las necesidades particulares de cada género, la parte más importante de lo que enseñamos en ellos es exactamente igual a lo que se enseña en los cursos de ficción. Se aplican los mismos elementos del oficio porque, en realidad, cuando hablamos de ficción, lo

bueno siempre es bueno.

En su mejor momento

Si analizas las mejores obras de ficción de la historia de la literatura te darás cuenta de lo brillantemente que han satisfecho la doble necesidad de entretenimiento y significado. Déjame que te presente algunos ejemplos de los dos últimos siglos:

Orgullo y prejuicio de Jane Austen (1813)

Con el encanto de un cuento de hadas, el romance entre Elizabeth y Darcy se desarrolla animado por el tira y afloja de dos personalidades magnéticas. A esto se une una serie de frías realidades en forma de chismes, sospechas, dinero e interferencias, y en el marco del paisaje rural inglés varias parejas se enredan en romances más o menos imprudentes. El cortejo se desarrolla paso a paso y con tanto ingenio y precisión que el libro podría servir como manual sobre las relaciones amorosas. Al final el verdadero amor se abre camino y disfrutamos porque Elizabeth y Darcy viven felices para siempre.

El corazón delator de Edgar Allan Poe (1843)

De inmediato nos vemos arrastrados al interior de una pesadilla, atrapados dentro de una casa con un viejo de mirada de buitre. Aun contra nuestra voluntad, nos vemos impulsados al asesinato. Hablamos con la policía mientras el corazón late cada vez con más fuerza, más fuerza, MÁS FUERZA. Ese miedo aterrador nos hace sudar porque el malvado psicótico se encuentra en nuestra propia mente. Es uno de los relatos más terroríficos jamás contado y a nadie gusta más que a los niños.

Las aventuras de Huckleberry Finn de Mark Twain (1885)

Lo más atractivo (y revolucionario) de este libro es el modo en el que la voz de un chico provinciano y sin educación narra la historia. Hasta que este relato llegó a nosotros, en la literatura no estaba bien visto utilizar gramática errónea ni argot. Qué alegría nos produce ir en balsa por el río Misisipi con Huck y su compañero, el esclavo huido Jim, y ver cómo se meten en todo tipo de problemas, algunos propios de un vodevil y otros realmente graves. A través de esta obra y de los ojos inocentes de Huck conseguimos penetrar en los aspectos menos nobles de la naturaleza humana.

La dama del perrito de Antón Chéjov (1899)

Un moscovita cansado de la vida empieza una aventura amorosa con una joven en un balneario marítimo. Ambos están casados y ninguno de los dos espera que la relación

prospere. Sin embargo, por primera vez en su vida, el hombre se ve atrapado por la fuerza del verdadero amor. Es un cuento de adulterio narrado en tonalidades de gris. Nadie lleva una A escarlata ni se suicida arrojándose ante un tren a toda velocidad. Por el contrario, lo que vemos es el callado anhelo y la incertidumbre del corazón humano y, mientras esperamos a ver adónde nos llevan las cosas, el suspense nos embarga.

El gran Gatsby de F. Scott Fitzgerald (1925)

Para empezar tenemos el placer vicario de pasar el verano entre la élite de Long Island, donde asistimos a fiestas elegantes y escuchamos jazz a la luz de la luna. Entonces, al igual que Nick, el narrador, nos sentimos intrigados por ese enigmático hombre, Gatsby. ¿Quién es? ¿De dónde ha venido? ¿Qué es lo que más desea? ¿Quizá a la esquiva Daisy, una de esas mujeres que el dinero no puede comprar, o simplemente el sueño de la vida? Como una joya perfectamente tallada, cada una de las caras de la novela brilla, nos hipnotiza y se refleja de manera diferente cada vez que la observamos. Y resulta agradable que nos recuerden que los ricos no siempre son felices.

Un hombre bueno es difícil de encontrar de Flannery O'Connor (1955)

Una vieja y dura abuela emprende un viaje en automóvil por el sur de Estados Unidos con el gruñón de su hijo, la estirada de su nuera y sus dos insoportables nietos. Y, oh sí, la abuela se ha llevado en secreto a su gato. Es un viaje desternillante que seguro que te recordará aquellas excursiones familiares de tu propia infancia. Pero cuando la familia se encuentra con un fugitivo convicto y peligroso, las cosas dan un giro hacia carreteras más oscuras. En ellas se encuentra tanto el mal como la salvación.

Cien años de soledad de Gabriel García Márquez (1967)

La saga se centra en una única familia, en un único pueblo, en un único siglo, aunque toda la historia transcurre a través de un fluir bíblico compuesto de pasión, tristeza, absurdo y milagros. El pueblo latinoamericano empieza siendo un Edén que pronto se ve afectado por los negocios, la política, la guerra y un lodazal de escándalos familiares que harían enrojecer cualquier telenovela. Resulta casi imposible seguir el tiempo o a los personajes o separar lo mágico de lo mundano, pero si se «escucha» con paciencia al narrador uno acaba viendo todas las mariposas y toda la sangre de nuestro mundo.

Las cosas que llevaban los hombres que lucharon de Tim O'Brien (1990)

Una sección de soldados camina con dificultad por Vietnam. Gran parte de la narración se limita a presentar una letanía de «cosas» que los soldados llevan con ellos, una lista que evoluciona desde el equipo o los objetos personales hasta alcanzar las emociones; todo ello contado con una hipnotizadora mezcla de datos documentales y métrica poética. Entre el equipaje, un joven teniente analiza su pasado y el futuro que le espera cuando regrese a su hogar en Nueva Jersey y a la chica a la que apenas conoce. Después de leer esta historia, de alguna manera, habrás estado en la guerra.

Estos relatos mezclan entretenimiento y significado con tanta maestría que puedes leerlos por cualquiera de las dos cosas y la otra también se te meterá bajo la piel. No te apresures a escribir de manera clásica y segura, no mates tu propia libertad creativa. Ve más allá y desafíate a ti mismo, como hicieron estos autores, para mantener a tus lectores sin aliento, pasando las páginas. Dales algo que permanezca y brille cuando hayan terminado de leer la última palabra. ¿No es eso lo que nos suele satisfacer a la mayoría de los lectores?

TU TURNO:

Elige una obra de ficción que aprecies. En una única frase intenta definir cuál es el principal motivo por el que te gusta leer ese relato. Después describe de qué maneras diferentes crees que el autor provocó ese efecto. No necesitas describir los motivos con palabras altisonantes ni tienen por qué tener sentido para ninguna otra persona que no seas tú. Solo estás intentando establecer una conexión con la fuente de la magia.

Las semillas

Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto.

FRANZ KAFKA, *La metamorfosis*

Al principio hay una idea. Las ideas son las semillas de las que crecen la mimosa, la sandía o la espuela de caballero de una historia. No hay reglas que definan qué es una semilla adecuada. Puede ser un personaje, un nombre, una situación, una estructura, un diálogo que se escucha sin querer, un ambiente, un tema, o incluso un sentimiento indefinido.

Mientras cruzaba un oscuro rincón de la catedral de Notre Dame, Victor Hugo vio la palabra griega *destino* esculpida en la piedra e imaginó el alma atormentada que se había visto empujada a tallar esa palabra. De esa semilla surgió su monumental novela *El jorobado de Notre Dame*.

Las ideas se encuentran en todos los rincones. El escritor de ficción debe aprender a buscarlas.

Probablemente el lugar más fértil en que se pueden buscar las semillas sea en el patio trasero de nuestra propia vida. Herman Melville utilizó sus aventuras cazando ballenas para *Moby Dick*, y Philip Roth encontró una inspiración sin fin en su loca familia judía. Seguro que tú también tienes suficiente material del que tirar. Si no lo crees, analízalo con mayor detenimiento. Es probable que haya cientos de cosas en tu existencia aparentemente mundana que, si se observan con cierta perspicacia y fantasía, tal vez puedan convertirse en buen material. Tu vida doméstica, tus relaciones, tu trabajo, tus aficiones, los encuentros fortuitos… Está claro que lo excéntrico y lo exótico crean buenos relatos pero también lo hace la vida normal, en particular en la ficción contemporánea donde lo ordinario florece como una cinta a pleno sol. (¿Ves? Acabo de sacar esa imagen de mi propia ventana).

Las cosas pequeñas de la vida pueden provocar la chispa de una historia. Digamos que estás teniendo problemas técnicos con tu ordenador así que, horror de los horrores, tienes que llamar al servicio técnico. Infierno telefónico… apretar botones, espera eterna, intentar razonar con contestadores automáticos, explicarle tu problema a los informáticos, ¿arrojar el ordenador por la ventana? Te diré una cosa, esta misma situación podría resultar útil en una narración. Tal vez uno de los personajes tenga que mandar un mensaje de vida o muerte que solo pueda recibirse por correo electrónico pero haya un problema técnico que esté haciendo que sea imposible. O quizá la frustración de tener que tratar con el servicio técnico actúe como detonante de todas las demás frustraciones en la vida del personaje y provoque una gran crisis emocional ante la sorprendida persona que se encuentra al otro lado de la línea. Ya ves, incluso la semilla más diminuta puede hacer brotar multitud de ideas

narrativas.

Flannery O'Connor dijo: «Cualquiera que haya vivido hasta los dieciocho años tiene suficientes historias para toda una vida». Centra tu atención sobre algunos de los episodios y personas de tu pasado, piensa en aquel recuerdo o sentimiento que te haya perseguido o en cosas que creías haber olvidado. ¿Recuerdas aquella chica de la fila de delante en tu clase de tercero de la que os reíais tú y tus amigos? ¿Te acuerdas que un día te conmovió su imagen mientras comía sola en el comedor y que después de eso le regalaste una pulsera? Ésa es una buena semilla.

Investiga en tus pensamientos. Las ideas filosóficas de Fiódor Dostoievski le permitieron escribir *Crimen y castigo* (y tuvo la suerte de pasar un tiempo desterrado en Siberia, algo que le ayudó en la última parte del libro).

¿Cuáles son las cosas que más quieres? ¿Y las que más odias? Si hicieras una lista con las respuestas a estas dos preguntas tendrías una colección de ideas de gran interés para tu trabajo literario.

Pero la versión ficticia de *ti mismo* no tiene por qué ser toda la historia, ni siquiera parte de la historia. De hecho, si eres demasiado egocéntrico tal vez tu obra adopte la aburrida autocomplacencia de esas personas que siempre intentan ofrecer elaboradas descripciones de sus sueños (aunque los sueños pueden ser una rica fuente de historias). Un buen escritor debe observar con detenimiento las cosas que se encuentran fuera de él o, como dijo Henry James, debe desarrollar «el poder de adivinar lo no visto a partir de lo visto». Observa a otras personas que te rodeen e imagínate quiénes son realmente y cómo te sentirías si te pusieras en sus zapatos, ya sean unos tacones de diseño o un robusto calzado ortopédico.

Uno de los placeres de leer obras de ficción es que nos permite echar una mirada secreta a la vida de los demás —esas personas que pasan a nuestro lado en sus coches o en las colas de los supermercados o las que vemos en las pantallas de televisión—, gente a la que tal vez nunca lleguemos a conocer. Es como espiar a alguien desnudo a través de una ventana o como escuchar una pelea entre amantes de forma accidental. Independientemente de que esas ventanas nos permitan ver algo interesante o perturbador, por lo general ofrecen una cierta emoción de voyerismo. En lo más profundo, resulta muy reconfortante ver que el resto de las personas están tan perdidas y tienen tantos defectos como nosotros. En algún sentido, la ficción es una firme afirmación de que no estamos solos.

Aprende a ver y a revelar esos aspectos secretos, ya sean sobre alguien que sea como tú o totalmente diferente de lo que tú eres. Ésta es otra de las ventajas adicionales de ser escritor. Mientras investigas en busca de ideas, tus poderes de observación (y también tus otros sentidos) se intensifican. El mundo que te rodea cobra mayor vida y resulta más vibrante, multidimensional, entretenido y significativo.

Atrévete a buscar semillas lejos de casa. Si abres un periódico de un día cualquiera es muy probable que encuentres una multitud de semillas narrativas. Yo mismo lo estoy haciendo ahora. Sí, da la casualidad de que mi periódico local es *The New York Times* pero apuesto lo que quieras a que podrías hacerlo con cualquier diario.

Veamos, en la portada hay un artículo sobre ese tipo que pinta cuadros de perros. El más famoso es el del carlino que juega al póquer y le está pasando un as a su compañero con la pata. Aunque este artista no haya ganado mucho respeto ni gran fama, es probable que sus obras resulten más conocidas para muchas personas que las de Cezanne o Van Gogh. Está claro que ahí, en algún sitio, hay una historia.

En la sección deportiva encuentro un artículo sobre un lanzador de béisbol. Su equipo espera que golpee al bateador del próximo partido porque ese jugador golpeó a uno de sus compañeros hace dos temporadas. Pero el lanzador parece reticente. ¿Golpear o no golpear? Ésa es la historia.

En otras páginas… Una atracción de feria defectuosa dejó a diecisiete personas colgadas boca abajo durante un tiempo. Un profesor sustituto atacó a sus alumnos con una escoba. Las esquelas nos cuentan que ha fallecido un hombre que pertenecía a cinco clubes de campo. Historias, historias, historias.

Tal vez hayas oído la vieja máxima que dice: «Escribe sobre lo que sepas». El consejo tiene su mérito pero no es toda la verdad. Si quieres escribir sobre una famosa modelo que, mientras participa en una sesión fotográfica en la Antártida, se hace amiga de un pingüino cojo, hazlo aunque esa historia no tenga ningún tipo de relación con tu propia vida. Tal vez tengas que estudiar el mundo de las modelos y el de los pingüinos y la Antártida, pero podría resultar interesante. ¿Cómo no iba a serlo? Y creo adivinar que incluso si escribieras sobre cosas totalmente alejadas de tu existencia, de alguna manera seguirías escribiendo sobre lo que conoces. El tono, las emociones o la perspectiva serían tuyas. Una máxima más real en este sentido tal vez sea: «Escribe sobre lo que despierta tu interés».

No te alejes de las semillas sorprendentes. El profesor del GWW [Gotham Writer's Workshop] Jess Row sintió una vez ganas de escribir algo sobre la ecolocación, una técnica de detección sonora que utilizan los murciélagos para guiarse. Aunque no sabía demasiado sobre el tema, le gustaba la idea y empezó a imaginar a una chica que creía tener el poder de la ecolocación y que lo utilizaba para perseguir al espíritu de su madre fallecida. A partir de esa extraña semilla, Jess creó la tan aclamada historia *The Secret of Bats* [El secreto de los murciélagos].

La historia es una fuente increíblemente rica en ideas inspiradoras. Toni Morrison oyó hablar de una esclava que asesinaba a su hija para evitar que también se convirtiera en esclava. A partir de ese estremecedor incidente, Morrison redactó *Beloved*. *Hijos de la medianoche*, de Salman Rushdie, se inspiró en gran medida en la

historia contemporánea de la India; tanto es así que sus protagonistas nacen en la medianoche del momento en que el país se independiza del colonialismo.

Así que, además de absorber el mundo que ahora te rodea, permítete absorber el que se encuentra un poco más alejado, incluso aunque te lleve a otros períodos de tiempo o a los extremos más alejados del universo.

Hay ideas en todos los lugares y no existe, literalmente, ningún límite a los temas sobre los que puedes escribir.

TU TURNO:

Escribe diez cosas que puedan servir como ideas narrativas a partir de experiencias que hayas tenido en las últimas semanas: personas, emociones, pensamientos, situaciones. No hay nada que sea demasiado grande ni demasiado pequeño, cósmico ni microscópico. Después revisa tu lista y elige la que te parezca más prometedora para escribir una historia. Es posible que la idea correcta te produzca cierta emoción cuando la veas. A continuación haz una lista de posibles maneras en las que esa idea se podría convertir en un relato de ficción. ¿Acabará convirtiéndose tu idea en una historia brillante? Tal vez sí, tal vez no. Pero probablemente así descubrirás lo numerosas que pueden llegar a ser las ideas inspiradoras.

Una vez comiences a absorber el mundo como escritor, tus problemas rápidamente pasarán de «no tengo ninguna buena idea» a «tengo tantas ideas geniales que posiblemente no viva lo suficiente para escribirlas todas». Para un escritor es un problema maravilloso.

Así que, ¿cómo sabrás que tienes la idea perfecta, la que realmente merece la pena perseguir? Lo sabrás sin más. La gente que vive en la ciudad de Nueva York sabe que si vas en metro y frente a ti hay sentada una persona con cara de loca que viste ropa hecha de bolsas de basura y que claramente no va a ningún sitio, hay que evitar establecer contacto visual con ella porque en cuanto lo hagas te taladrará hasta el alma con sus ojos de demente y comenzará a farfullar sobre el apocalipsis o sobre el cerdito Porky o sobre quién sabe qué y el monólogo continuará con tu consentimiento o sin durante un tiempo incómodo. Las ideas son como esa persona. Cuando la idea correcta se cuela en tu cabeza, anunciará su presencia en voz muy alta y persistente. Puede que reconozcas su presencia de inmediato o quizá te cueste algunos días hacerlo pero, cuando llegue, lo sabrás.

Recuerda, sin embargo, que una única idea no va a dar como resultado una historia completa. Toda obra de ficción es en realidad una acumulación de muchas ideas. Tal vez fuera una única palabra la que inspiró *El jorobado de Notre Dame*, pero de una forma u otra, Hugo consiguió crear unas quinientas páginas a partir de esa semilla. También pensó en un jorobado noble, una joven gitana con una cabra bailarina, el festival de los bufones, una muchedumbre que asalta los muros de la catedral y un puñado más de cosas que entretejió con arte en un tapiz colorista pero dotado de unidad.

Antes de que se me olvide, permíteme que te recuerde que anotes tus ideas. La mayoría de los escritores no suelen salir sin un cuaderno a mano. Es posible que

recuerdes con facilidad las ideas «eureka» pero, una vez te lances, las ideas empezarán a surgirte en la cabeza como palomitas de maíz y no podrás recordarlas todas, hagas lo que hagas. Las anotaciones en tu cuaderno no tienen por qué tener ningún sentido y tampoco tienes que utilizar cada una de ellas pero antes o después alguna florecerá hasta convertirse en algo muy útil.

Déjame que ahora te prevenga de algo. Las semillas que recoges en el mundo no son más que eso, semillas. Una vez las plantes en la tierra de la narrativa, deberás permitir que crezcan hasta convertirse en ficción, no en hechos. No limites tu historia a escribir cómo ocurrieron las cosas en la realidad y en un sentido literal. La ficción exige una narrativa mejor que la vida misma, incluso aunque esa vida «suene» perfectamente real. Con frecuencia, los escritores noveles retratan los hechos con demasiada proximidad. Resulta inevitable que sus novelas den la sensación de ser planas o complacientes. (Sí, es cierto que muchas memorias resultan bastante atractivas, pero leemos las memorias con expectativas diferentes a las que tenemos cuando estamos leyendo una obra de ficción).

Gente así es la única que hay por aquí: farfullar canónico en oncología pediátrica, de Lorrie Moore, es un relato de algún modo autobiográfico sobre una madre que ve pasar a su hijo por una terrible enfermedad. Está claro que la semilla de la idea, basada en la vida real, era lo suficientemente emotiva. Pero Moore decidió convertirla en ficción (aunque la protagonista sea escritora) para poder ahondar aún más en el impacto del relato. De no haberlo hecho, la historia probablemente no habría tenido la forma, el suspense, la claridad, la ironía y el humor (sí, el humor) que la hacen tan inolvidable.

El escritor de ficción debe regar la tierra con gotas de imaginación hasta que produzca el máximo de entretenimiento y/o significado. El objetivo consiste en escribir una historia que un completo extraño pueda disfrutar (aunque a algunos autores les resulta útil imaginar que ese completo extraño es alguien a quien conocen). Al extraño que está leyendo tu relato de ficción no le importas nada tú, ni tu vida, ni tus observaciones. Lo único que realmente le importa a ese extraño es poder leer una gran historia bien contada.

¿Estarás sacrificando la sinceridad junto con los hechos? No. Al convertir la realidad en fantasía, no estás reduciendo la verdad inherente a tu idea. Lo que estás haciendo es magnificarla. La vida es un recuerdo vago en el que resulta difícil ver nada con claridad porque hay un trillón de cosas que están ocurriendo a la vez. El arte trata sobre todo de enfoque.

Teoría tentativa n.º 1: volvemos a nuestra pregunta inicial. Tal vez éste sea el motivo fundamental por el que escribimos relatos de ficción, para entendernos a nosotros mismos y el mundo que nos rodea. El escritor de ficción toma un fragmento de la realidad y lo examina desde diversos ángulos hasta que consigue encontrarle

algún maldito significado. Al enfocar la vida a través de la lente de la ficción, las verdades aparecen reveladas y ampliadas y se comprenden. Se hace el orden en el caos. Es como una terapia pero más económica y más divertida, incluso tal vez más efectiva.

Sí, es una buena respuesta. Pero no es la respuesta completa. Si la ficción fuera un método tan efectivo para encontrar el sentido de las cosas, ¿cómo es que por lo general me siento más confuso que mi hermana que es completamente feliz y nunca ha escrito una palabra de ficción en su vida? Creo que hay una respuesta más definitiva ahí fuera, tal vez algo como la aplastante prueba de la existencia humana de la frase de Descartes: «Pienso, luego existo». Así que… sigamos examinando el proceso creativo de los escritores de ficción.

Prepárate para trabajar

Si hubiese sabido la cantidad de líos que implica escribir un libro, no lo habría empezado, ni lo volveré a hacer.

MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*

Antes o después, la mayoría de nosotros sentimos que tenemos una historia que contar. Como quizá hayas aprendido en las páginas anteriores, las ideas son bastante baratas y fáciles de encontrar. Pero, en cambio, no hay muchas personas que consigan poner la historia sobre papel, y menos aún las que le dediquen el tiempo suficiente a preparar diversos borradores y todavía menos las que acaben sus relatos.

Para que una obra de ficción exista hay que escribirla. Para que tenga algún valor se debe trabajar muy duro. Si quieres ser un gran escritor y has de elegir entre ser brillante y perezoso o estar un poco perdido pero tener motivación, elige la segunda opción. Tendrás muchas más probabilidades de triunfar. Está claro que hay cosas intangibles como la creatividad, el talento y la inspiración que desempeñan su propio papel, pero es en el trabajo donde está la verdadera acción.

La mejor manera de ser bueno al escribir obras de ficción es escribir, escribir y escribir. Hazlo lo suficiente y tu escritura mejorará. Observa a un chaval mientras juega a cualquier juego de ordenador en el que hagan falta reflejos rápidos. Seguro que nunca llegarás a su nivel porque jamás le dedicarías tantas horas de práctica. Vete a cualquier lago e intenta hacer saltar piedras sobre su superficie durante unas horas. Te garantizo que tu capacidad de hacerlas rebotar sobre el agua mejorará. La práctica frecuente es lo que me llevó de ser el peor escritor posible a alguien que de vez en cuando produce algo que merece la pena leer. Y la mayoría de los buenos escritores que tengo el placer de conocer te dirán lo mismo.

Gran parte de tu mejoría se producirá con tanta lentitud que ni siquiera te darás cuenta. Pero un buen día, después de un número x de meses o años, *voilà*, seguro que llega el momento en el que parecerá que se ha pulsado un interruptor que de forma instantánea te habrá transformado de malo en bueno. Te dejarás llevar, sabiendo de manera instintiva dónde girar y cómo agarrarte a las curvas y dónde reducir y acelerar. Es un viaje emocionante que bien merece la pena la larga espera.

Si te tomas en serio eso de crear obras de ficción, debes establecer horas específicas para escribir, a poder ser la mayoría de los días de la semana. Si lo dejas para «cuando pueda», lo más probable es que no puedas nunca. Algunos autores prefieren las primeras horas de la mañana, otros optan por las horas más oscuras de la noche. Encuentra el horario en el que te sientas más libre y motivado.

Oblígate (y al resto de las personas que estén en tu vida) a cumplir el horario. En realidad es más importante cumplir el horario que escribir algo maravilloso durante esas sesiones. Aunque trabajes durante cinco horas y acabes en blanco, habrás

cumplido con tu obligación diaria. (La escritura creativa no es como la mayoría de las profesiones). Aunque solo te limites a presentarte en tu puesto de trabajo todos los días, habrás desarrollado una disciplina que se convertirá en una de tus mayores ventajas. Con el tiempo progresarás. Algunos autores miden su progreso en páginas, no en horas, pero a no ser que dispongas de mucho tiempo libre, tal vez no quieras añadir esta presión a las que ya tienes.

Encuentra un lugar donde te sientas cómodo para crear. No te preocupes si no dispones de un estudio con ventanas sobre la costa de Maine. Una parte de tu habitación o un rincón de tu cama pueden servir igual de bien. La mayoría de los autores necesitan soledad aunque otros prefieren el estímulo de los lugares públicos. Conozco a un escritor profesional que utiliza una mesa en una esquina de un café francés como oficina. Trabaja allí a diario todo el día e incluso organiza allí sus reuniones. Ni siquiera consume demasiado del menú.

Disponer de un horario y un lugar regulares para escribir parece ser clave para la mayoría de los escritores. Pero siempre hay excepciones. Joyce Carol Oates dice no tener hábitos de redacción regulares y produce más ficción que, por ejemplo…, bueno, que casi cualquiera. El verdadero truco consiste en encontrar lo que a ti te funcione.

TU TURNO:

Crea un horario de trabajo de una semana en el que incluyas por lo menos cinco horas de tiempo para escribir y en el que los ratos duren un mínimo de una hora cada uno. Trabaja en un relato de ficción utilizando este horario durante toda una semana. (Si tienes una historia entre manos, utilízala. Si necesitas una idea narrativa, encontrarás multitud de «detonantes» en los ejercicios que llenan este libro). La idea consiste en utilizar un horario narrativo y no en escribir una obra maestra, así que no te preocupes por el resultado. Una vez se acabe la semana, analiza qué tal ha funcionado el horario. Si necesita ajustes, hazlos. Si tu disciplina también necesita ajustes, ajústala.

En realidad hay dos tipos de horario narrativo, lo que yo llamo «horario duro» y «horario blando». El horario duro se refiere a lo que habitualmente se tiene en mente al hablar de «escribir», trabajar ante la pantalla del ordenador, ante la máquina de escribir o ante el papel. Está claro que necesitarás mucho horario duro porque es en ese tiempo cuando realmente se ponen las palabras sobre el papel. El horario blando se refiere a las horas en las que no estás realmente escribiendo sino meditando acerca de tu trabajo. Podría ocurrir en cualquier lugar: paseando al perro, haciendo la compra, perdiendo dinero en el casino. La meditación sobre nuestro trabajo es la parte más importante del mismo, y ésa es una de las mejores características de la profesión narrativa.

Cuando empecé a escribir solía quedarme mirando la hoja de papel en blanco hasta que me sangraba la frente (por pedir prestada una metáfora ya muy manida). Creía que eso era lo que hacían los escritores. Sí, era una tortura, pero también me provocaba cierto placer masoquista. Al comenzar a escribir como profesional y mejorar, mi técnica cambió. Dedicaba más tiempo al horario blando en las primeras

fases de los proyectos, dejando que mi mente vagara de manera relajada. Podía hacer investigación relevante para mis escritos o conversar con gente sobre mis ideas. O simplemente pensar. Tomaba notas e incluso escribía un fragmento de vez en cuando. Tras un tiempo así disponía de suficientes ideas sobre mi relato. Entonces… pasaba al horario duro. El trabajo fluía con una relativa facilidad. Y era mejor. Rara vez volví a necesitar vendarme mi pobrecita frente.

También recomiendo que se utilice el horario blando como si fuera una herramienta, como una palanca que nos ayude cuando estemos atascados. Si eres incapaz de imaginar la resolución de tu historia o de describir al misterioso extraño del callejón, no te agotes de preocupación. Vete a hacer otra cosa pero mantén el problema en la cabeza. O concédete unas horas de descanso y tómate un respiro en tu trabajo. En lugar de buscar desesperadamente en todos los rincones esa esquiva solución, deja que ella venga a ti. Es como un gato huido al que le entra el hambre; la solución volverá a casa cuando esté preparada para hacerlo.

Tal vez el mejor tiempo para embarcarse en un horario blando sea por la noche en la cama. Allí tumbado, relajándote antes de dormir, deja que tu mente juguetee con algunos de los aspectos de tu relato, tal vez algo con lo que estés teniendo problemas. Te sorprenderán las ideas brillantes que se te cuelan en ese momento de relax. Deberías tener una libreta y un bolígrafo junto a la cama y obligarte a anotar esas ideas porque pueden desaparecer con facilidad en la bruma de los sueños. A veces una idea es tan inspiradora que no puedes evitar saltar del lecho, totalmente alerta, y pasar algunas horas escribiendo.

También debes ser consciente de que hay dos tipos de escritores dentro de cada persona. Tenemos a Espíritu Libre, que viste ropas con volantes, medita sobre *ashrams* y nunca detiene a sus hijos cuando pintan en las paredes. Escribe lo que sea, cuando sea y le importa un bledo lo que la gente piense de ello. Y también tenemos a Editor Severo, que viste camisas abotonadas hasta el cuello con puños que sobresalen exactamente dos centímetros y medio bajo las mangas de su traje de doble solapa. No permitirá que exista ni una sola palabra innecesaria y puede ser un perfeccionista en cuestiones lógicas y gramaticales. (Se parece mucho al profesor de ficción del GWW, Peter Selgin, a quien conocerás en el capítulo sobre revisión). Ambas personas resultan cruciales para el éxito de cualquier relato. Pero pocas veces se ponen de acuerdo, por lo que es mejor mantenerlas separadas.

En las primeras fases del trabajo, echa a Editor Severo de la habitación y deja a Espíritu Libre que reine en el caos. Aunque gran parte de su trabajo estará formado solo por fragmentos o divagaciones sin coherencia, estarás buceando en un pozo profundo donde las ideas son tanto sabias como infantiles. Bombea ese pozo hasta que sudes. Muchos escritores defienden a capa y espada las virtudes de la escritura libre, es decir, que se puede escribir lo que sea siempre que no se levante el bolígrafo

del papel o los dedos del teclado. A Espíritu Libre le encanta la escritura sin control. Como mínimo, es un buen comienzo para esas veces en las que estamos atascados en el barro. Antes o después surgirá algo interesante.

TU TURNO:

Toma esta frase inicial: «Sam no estaba seguro de si era una señal maravillosa o el presagio de un desastre pero sí sabía que…». Escribe ese inicio y continúa la historia. Escribe de forma libre, es decir, escribe sin detenerte ni pensar demasiado; limítate a garabatear cómo surgieron las cosas. Deberías escribir durante por lo menos cinco minutos aunque con libertad de continuar el tiempo que te apetezca. Nadie verá tu trabajo excepto tú y te damos permiso para que el resultado sea un galimatías. Queremos que sientas lo que pasa cuando uno escribe al rojo vivo.

En un momento dado, tal vez después de que hayas garabateado todo un primer borrador, enviarás a Espíritu Libre a tomarse un té de hierbas e invitarás a entrar a Editor Severo con su conjunto de lápices finamente afilados. Está claro que te hará cortar, corregir, dar forma y responder a un montón de preguntas difíciles pero presta atención porque tus futuros lectores serán tan exigentes como él. Después es posible que alternes estas dos partes útiles de tu psique durante un tiempo, y permitas que cada uno diga lo que tenga que decir en los momentos que consideres adecuados. Hacia el final del proceso sométete a la férrea ley de Editor Severo mientras Espíritu Libre se va a vagar al prado, con un poco de suerte, para conjurar tu próxima gran idea.

Teoría tentativa n.º 2: tal vez aquí esté la respuesta. Quizá escribir obras de ficción sea como esos desafíos personales que llamamos «ocio», como jugar al golf o escalar montañas o hacer crucigramas o construir barcos dentro de botellas. Esas cosas nos compensan porque nos hacen sentir las vibraciones de nuestro potencial interno, independientemente del resultado. Escribir es uno de los mejores desafíos personales posibles porque hay un espacio tan ilimitado en el que crecer como el espacio exterior y nunca se es ni demasiado joven ni demasiado viejo para probar.

¿Podría ser éste el gran motivo por el que queremos escribir obras de ficción? Hmmm, no, espera un segundo… Sé que hay gran cantidad de escritores que dicen disfrutar mucho más del hecho de haber escrito algo que del proceso creativo en sí y que dejarlo para más tarde sería como cortarse dos veces en un mismo día las uñas de los dedos de los pies. ¿Cómo encajarían en esta explicación? Lo siento, has de seguir leyendo.

No seas chimpancé

Si hubiese podido coger la pipa le habría reventado las tripas.

MICKEY SPILLANE, *La gran jugada*

Veamos, entonces, dónde estamos en el proceso creativo. Ideas prometedoras + trabajo duro = buenos relatos de ficción. No es del todo exacto. Todavía es una ecuación incompleta.

Para contar una historia de manera efectiva también es necesario dominar el *oficio*. Cuando hablamos de oficio nos referimos a las prácticas que la experiencia ha demostrado que resultan de utilidad a la hora de construir buenos relatos de ficción.

La escritura de calidad le debe mucho más al oficio que lo que la mayoría de la gente cree. Es cierto que cualquiera puede escribir un relato sin tener formación, lo que hace que la redacción de ficción se aleje de actividades como la cirugía cardiaca o pilotar un helicóptero. Pero casi siempre resulta necesario tener oficio para que una historia sea realmente buena, para que merezca la pena que todos esos desconocidos la lean. Podríamos construir una silla sin poseer ningún conocimiento sobre la madera porque tenemos una idea bastante clara de cómo debe ser una silla. Cortaríamos la materia prima y uniríamos las piezas a martillazos; seguro que conseguiríamos hacer una silla. Pero es probable que no fuese un mueble estable, ni bello, ni fuerte. Y está claro que no se vendería. Lo mismo ocurre con la ficción.

Debes aprender el oficio porque funciona. Las «reglas» de la ficción no las estableció una sola persona en particular. Fueron surgiendo con el tiempo como principios guía que fortalecieron la escritura de ficción de una manera similar a como surgió la ensambladura de caja y espiga como solución a la unión de las partes de una silla.

Digamos que aprendes que es mejor *mostrar* un rasgo de un personaje que *describirlo*. («Muestra, no expliques» es un mantra de los relatos de ficción parecido al de los carpinteros: «Mídelo dos veces, corta una»). Así que retomas la historia que estás redactando y eliminas la frase «Kathy no era una mujer honrada», insertando en su lugar una escena en la que muestras a tu personaje haciendo algo deshonesto. Tal vez Kathy se da cuenta de que la cajera adolescente le ha devuelto un billete de diez dólares de más en el cambio pero ella se lo mete al bolso sin decir una palabra. Probablemente así ilustres mejor, de forma más dramática, más memorable, ese rasgo de deshonestidad. Tendremos una imagen más profunda de Kathy como persona «real». Si a lo largo de la historia vuelve a aparecer la deshonestidad como parte de la trama, estaremos mejor preparados para ello. No es que nos hayamos vuelto más sabios ni que nuestro talento sea intrínsecamente mejor, pero habremos aprendido algo del *oficio*. Y eso es lo que marca toda la diferencia.

Además de mejorar la calidad de la ficción, conocer el oficio puede facilitar la escritura. Existe la teoría de que si metes un puñado de chimpancés en una habitación con un montón de máquinas de escribir, con el tiempo uno de ellos acabará pulsando las teclas necesarias para crear *Hamlet*. Aunque yo tengo ciertas dudas respecto a esa teoría, sí que te diré una cosa: si esos chimpancés supieran algo sobre el oficio, lo conseguirían antes. Cuando se trabaja con conocimiento del oficio, no se dan tantos traspiés a la espera de tropezar por accidente con algo bueno. Una vez domines parte del oficio, te parecerás mucho menos a esos chimpancés que muestran los dientes y chillan mientras tú juegas con ese juguete con teclado.

Puedo oír lo que algunos piensan… que no quieren usar nada tan manido, que son rebeldes y están ansiosos por iluminar nuevos campos, tal vez con tinta de color púrpura. Bien por ellos. Pero deben tener en cuenta una cosa: es mucho más fácil romper las reglas si, para empezar, se las conoce un poco. Tomemos el caso de Frank Lloyd Wright. Reinventó la arquitectura diseñando edificios y espacios que parecían surgir de sus entornos naturales como si siempre hubiesen estado allí. (También actuó como modelo para el inconformista arquitecto de *El manantial* de Ayn Rand). Sin embargo, Wright conocía los principios estructurales de la arquitectura de cabo a rabo y es por ello por lo que su Hotel Imperial de Tokio fue uno de los pocos edificios que sobrevivió al gran terremoto de Kanto de 1923.

Pero las reglas también están hechas para incumplirse. Si sigues las reglas del oficio con demasiada precisión, probablemente acabes produciendo una historia que se parezca más a una redacción escolar de sobresaliente que a una brillante obra de arte. Por lo general, los grandes escritores rompen unas cuantas normas, y cuanto mayor sea el escritor, mayores serán las transgresiones. James Joyce abrió las compuertas de la mente humana permitiendo que la prosa se extendiera más arriba, más lejos y más profundamente que nunca. Ernest Hemingway eliminó todo lo que él llamaba «la basura» de la prosa (incluso cuando escribía sobre toros) simplificándola más allá de lo que jamás se hubiese considerado aceptable.

Hay un profesor de ficción del GWW, Brian Dillon, a quien le gusta entregar a cada uno de sus estudiantes cinco caramelos de diferentes colores el primer día de clase. Cada uno representa uno de los elementos del oficio: rojo/personaje, negro/trama, verde/diálogo, naranja/punto de vista, amarillo/tema. Tras explicar que cada caramelo corresponde a un elemento del oficio, Brian les pide que se los coman. Esta versión de la eucaristía en forma de clase de ficción tiene un objetivo. El profesor quiere que sus alumnos digieran los elementos del oficio fundiéndolos en su interior, algo que nada tiene que ver con seguir las reglas a rajatabla.

Este libro se centrará sobre todo en el oficio. Después de leerlo una o dos veces (y hacer sus ingeniosos ejercicios) te habrás familiarizado con todos los elementos principales de la escritura creativa. Son bastante fáciles de identificar, aunque te

puedes pasar toda una vida aprendiendo a manipularlos de tal forma que te satisfagan a ti y al mundo en general. Y, te lo creas o no, este libro no es el único recurso a tu disposición para aprender a escribir.

A finales de los años veinte no había demasiados (si es que había alguno) libros buenos sobre el oficio de la escritura y prácticamente no existían los programas educativos dedicados a la escritura creativa. Siendo así, ¿dónde aprendieron James Joyce, Thomas Mann, Willa Cather, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway y Gertrude Stein, todos ellos escritores de aquella época? Leyendo. Leyendo mucho. Y analizando hasta la última coma de lo que leían. También debatían las cosas con otros escritores, a menudo en exclusivos entornos para expatriados, lo que lo hacía todavía más agradable.

Con frecuencia, los pintores aprenden su oficio estudiando a los maestros, y los escritores deberían hacer lo mismo. Si quieres imbuir una historia del polvo y la esencia de una atmósfera determinada, lee *El ruido y la furia* de William Faulkner. Si quieres manipular la percepción del lector usando diferentes puntos de vista, lee *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. Si quieres reflejar la vida cotidiana en una trama cuya acción crece poco a poco, lee «Catedral» de Raymond Carver.

Lee con amplitud de miras y gusto por la aventura. No hay forma de saber dónde vas a encontrar algo útil. Deberías leer algo de los llamados grandes autores pero, si tu inclinación es otra, no dudes en estudiar a los menores aunque el profesor de literatura sonría con desdén. Quizá Mickey Spillane, autor de la serie de detectives de *Mike Hammer*, no tuviera el nivel de oficio de Edith Wharton pero seguro que disponía de unos cuantos trucos.

Si lees una historia que te deja un poco frío, pregúntate por qué sucede eso. ¿Qué le falta? ¿La trama no resulta plausible? ¿La historia parece no tener objetivo? ¿Es demasiado rimbombante? A veces se puede aprender muchísimo de un relato que no nos gusta. Y, a propósito, también está bien que nos aburra alguna obra que el resto del mundo parece considerar «la mayor historia jamás escrita».

Confía en tu propio gusto. Como dijo Duke Ellington sobre la música: «Si suena bien, *es* buena». Al fin y al cabo deberías estar escribiendo el tipo de relato que tú disfrutas leyendo. Averigua por qué te gusta lo que te gusta e intenta utilizar algunas de las técnicas que te ayuden a llegar hasta allí. Dejarte llevar por tu propio gusto es una buena manera de permitir que emerja tu verdadero yo, siempre y cuando seas capaz de separar la emulación de la imitación.

TU TURNO:

Retoma la obra de ficción que elegiste como favorita. Hazte con una copia de esa historia y selecciona entonces un pasaje que te guste especialmente. Escribe más o menos una página sobre ese fragmento, palabra a palabra, para poder sentir cómo sería crear ese conjunto específico de palabras. Tal vez entonces percibas *cómo* hizo el autor lo que hizo. Por lo menos verás que todo el mundo lo hace de la misma manera, una palabra tras otra.

Cuando empieces a dominar el oficio estarás en la buena senda para conseguir lo que han conseguido todos los escritores a los que admiras siempre: mantener a unos extraños entusiasmados con tus historias de ficción. Crearás de la nada —literalmente nada excepto el vapor invisible de la imaginación— historias que emocionarán, atormentarán, intrigarán, informarán, entretendrán e incluso tal vez *cambien* a tus lectores. Y solo con palabras. Tus palabras.

Teoría tentativa n.º 3: ¡ajá! Tal vez ése sea el verdadero motivo por el que escribimos relatos de ficción. La satisfacción… no, más aún, el placer de crear algo que pronto cautivará a legiones de lectores, convirtiéndonos en Scherezade, quien, a lo largo de mil y una noches, transformó en marido al que iba a ser su asesino hipnotizándole con su brillante manera de contar historias. Quién sabe qué delicias terrenales le seguirán: prestigio, adulación, fama, dinero, sexo, viajes, el respeto de nuestros padres. Y encima un buen relato de ficción nos brindaría una verdadera oportunidad de alcanzar lo imposible: la inmortalidad.

La gran respuesta

Perdón por haberme dejado llevar hace un momento. A veces los chupatintas nos emborrachamos de poder. Pero ahora, con un poco más de humildad, veo que no he tenido éxito en mi tarea. El defecto de mi última teoría es que algunas personas escriben ficción sin tener ninguna intención de mostrársela a nadie y disfrutan enormemente haciéndolo. Así que, aunque he expuesto varios motivos posibles y plausibles por los que escribimos obras de ficción, me temo que sigue faltando «el arma del delito».

He preguntado a un puñado de alumnos y profesores del GWW por qué escribían ficción, con la esperanza de encontrar una respuesta claramente dominante. He aquí algunas de las respuestas:

Me gusta el papel en blanco.

Para conocer a personas interesantes.

Escribir me lleva a un mundo sobre el que todavía no se ha escrito.

Paso gran parte de mi tiempo contemplando el amor y la muerte.

Cuando escribo me invade una ola de felicidad completa.

Para hacer que los lectores escuchen el sonido de sus propios latidos, ese sonido que nos susurra: estás vivo.

Cuando consigo convertir páginas y páginas de basura en un poquito de arte, me siento como la chica del anuncio de *Un diamante es para siempre*.

Escribir me autoriza a ser un niño y jugar con las palabras como los niños juegan con los bloques de construcción, con las ramas o con el barro.

Escribir me convierte en un dios y cada nueva página me permite crear y destruir tantos mundos como me plazca.

Me permite espiar a mis vecinos.

Es la única forma socialmente aceptable de ser un mentiroso compulsivo.

Quiero lavar el pasado.

Para descubrir, expresar, celebrar, reconocer, ser testigo, recordar quién soy.

Descubro lo que podría haber sido, lo que debería haber ocurrido y lo que me temo que va a ocurrir.

Es una manera de formular preguntas, aunque tal vez las respuestas sean tan misteriosas como una runa.

Esta pregunta me vuelve loco.

No hay nada que desee más.

Mi alma no descansará hasta que las palabras estén escritas en el papel.

Porque puedo.

Porque debo.

Porque no puedo no hacerlo.
Si no lo hago, explotaré.
Quiero ser bueno en algo y ya he probado todo lo demás.

La pregunta que hice al principio del capítulo me ha llevado a un viaje tan interesante que ya ha dejado de interesarme alcanzar el destino deseado. Baste decir que no hay una respuesta única a la pregunta de por qué escribimos relatos de ficción. Es algo tan misterioso como lo es todo lo que atañe a la naturaleza humana. Si la naturaleza humana no fuera tan misteriosa, probablemente no necesitáramos escribir (o leer) ficción.

CAPÍTULO 2

Personaje: proyectar sombras

por Brandi Reissenweber

Cuando estaba enseñando escritura creativa en una planta pediátrica de un hospital conocí a una paciente veterana, una niña de trece años que llevaba entrando y saliendo de las clínicas desde que tenía dos. Era lista e ingeniosa pero pocas veces quería escribir conmigo, independientemente de lo apetecible que resultara el proyecto. Me miraba desde un rincón de la sala de juegos del hospital mientras yo escribía con otros jóvenes pero cada vez que me acercaba a ella me echaba de su lado diciéndome que, después de todo, aquello no era una escuela.

Un día me la encontré leyendo un libro en su habitación. Me senté y le pregunté si leería para mí. Lo hizo. Esa tarde aprendí que le encantaba leer libros así que charlamos sobre algunas de sus historias favoritas. Le pregunté, pensando que era una cuestión sencilla: «¿Por qué te gusta leer?».

Me miró, se rascó la cabeza de cabellos de estilo militar y volvió a abrir su libro. Creía que ya había terminado conmigo porque sus ojos comenzaron a seguir las líneas en la página. Después de unos minutos levantó la mirada hacia mí y dijo: «Porque leyendo conozco a gente distinta».

Con el tiempo acabamos escribiendo una historia juntas. Estaba llena de fantasía y del tipo de gente con que le gustaría rodearse: los que podían volar, alienígenas que se hacían amigos suyos, gente extravagante, graciosa y valiente como ella. Pero lo que más me sorprendió fue su respuesta a mi pregunta, que leía para conocer gente. Aquella respuesta a lo que yo creía que era una cuestión sencilla se encuentra en el corazón mismo de toda buena narración.

Cuando lees un relato de ficción lo primero y más importante que estás haciendo es conocer gente. Los personajes son el núcleo de cualquier historia. Los que interactúan e influyen en todos los demás elementos de la ficción. Los personajes son el motor narrativo, quienes transportan al lector desde la primera hasta la última página haciendo que le importe lo que les ocurre. ¿Qué emoción tendría *Alguien voló sobre el nido del cuco* de Ken Kesey sin Randle McMurphy, el agitador paciente que altera todo el sistema? Sin la señorita Amelia, la independiente y enojada dueña de la tienda que tiene la mala fortuna de enamorarse, *La balada del café triste* de Carson McCullers solo trataría de un aburrido pueblo polvoriento. Y sin el misterioso Jay Gatsby, tan lleno de glamour, *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald se alejaría mucho de la genialidad.

Los buenos escritores son capaces de crear la sensación de que sus personajes son

personas de carne y hueso que viven, respiran, piensan y tienen emociones. Si consigues que tus personajes parezcan reales, si logras crear la ilusión de que hay una persona de verdad sobre el papel, tus lectores se enamorarán de tu historia más allá del lenguaje y las palabras y dejarán que el mundo real se desvanezca para ser reemplazado por el universo ficticio que has conseguido crear. Como escritor necesitas que tu lector sienta que tus personajes tienen sustancia, que son auténticos y profundos y que son tan reales que hasta proyectan sombras. Crear personajes con tres dimensiones y vida propia requiere cierto arte y es importante aprender cómo se logra esa milagrosa hazaña. Analicemos el proceso.

El latido del deseo

El deseo late en cada personaje multidimensional. Todo personaje debería querer algo. El deseo es la fuerza que empuja a la naturaleza humana, y si se aplica a los personajes se crea el impulso que hace avanzar la historia. Podrías llegar a crear un personaje con hábitos originales, un enorme intelecto y vagas tendencias aventureras pero, si lo único que hace es permanecer sentado en el sofá y comer pastelitos de limón, el lector se aburrirá. Dale a ese mismo personaje el deseo de viajar desde Florida hasta Maine en un balón aerostático y pondrás en marcha el relato, en particular si el personaje no sabe bien cómo adquirir ni cómo manejar un globo.

Los personajes pueden tener deseos enormes y apasionantes como escalar el Everest. O menores y más sencillos como encontrar un pedazo de delicioso brie para escapar de las quejas de una esposa enferma o intentar que las orquídeas florezcan en el jardín trasero.

El tamaño o la importancia de lo que se desea no es tan significativo como que el personaje lo desee con intensidad. En el relato *El robo* de Katherine Anne Porter, el personaje principal solo quiere recuperar su bolso vacío. Su deseo es muy importante para ella y, por eso, se convierte en importante para el lector. Que el personaje desee algo con fuerza permite al lector identificarse y simpatizar con él. Si un personaje no desea nada, aburrirá a los lectores y conseguirá que abandonen la historia para siempre. Después de todo, ¿qué le importará al lector que un personaje recupere o no su bolso si el propio personaje no tiene demasiado interés en recuperarlo?

Una de las ventajas de dedicar tiempo a definir un gran deseo en el personaje principal es que la línea argumental crecerá de forma orgánica a partir de esa necesidad. En *Lolita* de Vladimir Nabokov, por ejemplo, el personaje principal, Humbert Humbert, desea nínfulas (así llama él a las bellas jóvenes prepúberes), una categoría en la que reina la joven Lolita. La historia surge de los intentos de Humbert Humbert por poseer el cuerpo y el afecto de Lolita. Si no deseara a Lolita con tanta intensidad no habría historia.

¿Qué ocurre cuando los personajes no tienen un deseo? Una vez tuve un alumno que escribió un relato sobre dos niños que exploraban la vasta mansión de su abuela. El lector seguía a los pequeños por escaleras quejumbrosas hasta el frío y húmedo ático, detrás de una pared falsa y más allá de baúles marinos llenos de viejas fotografías.

La descripción era maravillosa pero la historia pronto se deshinchó. ¿Por qué? Porque los personajes no querían nada. Les bastaban sus aventuras por la casa. La mera descripción, al margen de lo brillantemente que esté construida, no puede soportar el peso de un relato. Lo que aquella obra necesitaba era un motor de empuje, un impulso que llevara al lector hacia delante. Si los chicos se vieran atrapados en el

ático, donde el sol del verano hiciera que el pequeño lugar alcanzara una temperatura insoportable y les provocara el irrefrenable deseo de escapar, se habría añadido cierta tensión e interés. Los engranajes de la máquina narrativa no comienzan a ponerse en marcha hasta que los personajes tienen un deseo.

Sin embargo, los deseos no son siempre tan directos como en *El robo* de Porter o en la *Lolita* de Nabokov. Por ejemplo, en *Tanta agua tan cerca de casa* de Raymond Carver, Claire intenta aceptar la decisión de su marido de seguir adelante con una excursión de pesca incluso después de que él y sus amigos hayan encontrado el cadáver de una joven flotando en el río. Atan a la mujer a un tronco de árbol por la muñeca para que no desaparezca flotando y hasta que están de camino de vuelta a casa, donde les resulta cómodo utilizar un teléfono, no informan del hallazgo a la policía.

La historia se desarrolla alrededor de Claire, que quiere comprender lo que ha ocurrido ese fin de semana y por qué su marido y sus amigos trataron ese cadáver con tan poca sensibilidad. Debido al intenso deseo que tiene Claire por llegar a comprenderlo, interroga a su marido y eso provoca discusiones entre ambos. Revisa los periódicos buscando información y viaja para asistir al funeral de la joven. Empieza a dormir en la habitación para invitados y una noche se despierta porque su marido está rompiendo el cerrojo solo para demostrar que lo puede hacer. El deseo de Claire de entender y aceptar la decisión de su marido es complejo y enrevesado pero no por ello menos atractivo.

TU TURNO:

Piensa en un personaje. Si eso es algo demasiado vago, haz que sea algún tipo de artista —un actor, una cantante, un mago—, alguien de mediana edad que se da cuenta de que lo mejor de su carrera pertenece ya al pasado. O utiliza a un padre o una madre o un hijo que esté teniendo problemas con su propio padre o madre o hijo. Y plantéate un deseo específico para ese personaje. Un deseo profundo. Haz que sea algo específico —dinero, una oportunidad profesional, el contacto con cierta persona— en lugar de algo abstracto como amor o crecimiento personal. Una vez encuentres tu personaje y su deseo, anótalos. Volveremos en breve a ellos.

La complejidad humana

No hay nada más aburrido, desde el punto de vista narrativo, que un personaje que actúa igual que miles de personajes que conocemos y que muestran una única faceta de su carácter y la más previsible: la abuela amable, el conserje siniestro, el paciente heroico. Es muy fácil caer en esta trampa porque también lo es clasificar a las personas como prototipos. Por ejemplo, si piensas en un banquero rico, ¿te vienen a la cabeza trajes formales y un entrecejo fruncido? ¿Muchas horas de trabajo, muchos aparatos tecnológicos como agendas electrónicas y teléfonos móviles y un gigantesco exceso de dinero en metálico? Aunque ése es un buen punto de partida, tu personaje debería ir más allá de este prototipo. Richard, banquero de inversiones, tal vez tenga un exceso de billetes y trabaje interminablemente pero también realiza inversiones anónimas en una sociedad benéfica local. Una noche, que ha bebido demasiada cerveza, llama al último número conocido de su hermana aunque ya hace un año que ella no vive allí.

Esa singularidad distingue a Richard de cualquier otra persona que encaje con el prototipo. Cuando se crean personajes, se han de explorar los detalles específicos y únicos que les aportarán complejidad; que no sean prototipos sino personas reales. Llevamos con nosotros nuestras historias, nuestras experiencias, nuestros recuerdos; cada una de nuestras cargas es claramente diferente de las de los demás. Fabrica tus personajes de la misma manera.

En *¿Adónde vas, dónde has estado?* de Joyce Carol Oates, Connie, el personaje principal, es una joven de quince años centrada en sí misma e insegura. Sin embargo, Oates no se limita a eso. Le da a Connie cualidades que la llevan más allá de ese prototipo. Connie tiene «una voz aguda, sin aliento y divertida que hacía que todo lo que decía sonase un poco forzado, fuera o no sincera». Vemos que la joven abandona a su amiga en cuanto aparece un tipo popular. Además desprecia a su hermana porque sigue viviendo en casa a los veinticuatro años y porque no es tan guapa como ella. Está convencida de ser la favorita de su madre por su belleza y decide que sus discusiones no son más que una pantalla, «fingiendo exasperarse con la sensación de que estuviéramos en un tira y afloja por algo de escaso valor para ambas». Al final, cuando su familia está fuera en una barbacoa, aparece el siniestro Arnold Friend y amenaza con dañar a su familia si no se somete a él, Connie acaba transigiendo y sacrificándose va hacia Arnold, hacia lo que «no reconocía excepto para saber que se encaminaba hacia ello».

Desde los pequeños detalles como el sonido de su voz, hasta los importantes como su decisión final, Connie se nos revela como un personaje complejo. No todas las adolescentes de quince años poseen esta combinación de rasgos ni tomarían la decisión de salir por esa puerta al final de la historia. Connie no es un prototipo. Es

un personaje multidimensional, con la suficiente sustancia para proyectar una sombra.

A algunos escritores les atraen los personajes que son perfectamente buenos o malignamente malos, otra versión de los personajes tópicos. A no ser que estés escribiendo un cuento de hadas, deberías evitar estos extremos. Aristóteles escribió una vez que un personaje debería ser aquel «cuya mala fortuna le llegara por algún error o fragilidad». Independientemente de que tus personajes tengan mala fortuna o no, sus defectos los harán más interesantes y auténticos.

Frankie Machine, el personaje principal de *El hombre del brazo de oro* de Nelson Algren, un crupier del circuito nocturno de los bares de Chicago, es un personaje predominantemente bueno aunque con sus defectos. El más obvio es su frenética lucha contra la drogadicción. Además, busca consuelo en una aventura con Molly-O, al margen de su esposa, que está encerrada en casa en una silla de ruedas. Y la aplastante culpa que siente Frankie por la inmovilidad de su mujer acaba llevándole a abandonarla.

Los personajes que *no* son fundamentalmente buenos también deberían presentarse con facetas múltiples. Los malos no lo son cada segundo del día. A veces solo están dando una vuelta, comiendo una ración de comida china, esperando en la cola para lavar el coche o incluso haciendo algo amable, como ayudar a una anciana a recoger las manzanas que se han caído de su bolsa de la compra.

Lolita provocó una gran controversia cuando se publicó y Nabokov pasó bastante tiempo insistiendo en que su propio conocimiento de las nínfulas era meramente académico, y no como en el caso del ficticio Humbert Humbert, que las perseguía. En *Lolita*, Nabokov cometió uno de los actos más duros para todo escritor de ficción: mantenerse fiel a la humanidad de un personaje reprensible. Humbert Humbert es un personaje tan repugnante y deplorable como el peor jamás escrito y sería fácil mostrarlo bajo una luz que solo nos enseñara lo horrible. Pero Nabokov le permite algunos rasgos atractivos: un claro encanto, una deslumbrante inteligencia, una sensación de vergüenza por su debilidad y, finalmente, un verdadero amor por Lolita.

La literatura está llena de grandes villanos. Parte de lo que los convierte en tan atractivos es ese poquito de nosotros que vemos en ellos. Habitualmente hay algo, aunque sea muy pequeño, con lo que los lectores se pueden identificar. En *Lolita* el lector se puede identificar con la incapacidad que tiene Humbert Humbert de resistirse a un deseo que sabe que no debe tener. Aunque el deseo de Humbert es extremo, la idea básica de querer y permitirnos algo que no debemos, ya sea comida grasienta, cigarrillos o demasiada televisión es una característica muy humana. Al mostrar el aspecto humano de Humbert Humbert el impacto de sus fechorías resulta mucho más poderoso.

TU TURNO:

Piensa en la peor persona que hayas conocido: un jefe psicótico, un amigo que apuñala por la espalda, un matón del parque. O invéntate a alguien. Después asígnale a ese personaje una característica redentora: amabilidad, cortesía, simpatía, amor por los animales. Y escribe un pasaje con esa persona en acción. Tal vez muestres a una exesposa sádica ayudando a un sin techo a encontrar cobijo, o a un ladrón de bancos organizando los servicios de una canguro para una mujer a la que acaba de amordazar. ¿El resultado? Un villano con múltiples dimensiones.

Rasgos opuestos. Un elemento fascinante de la naturaleza humana es que cada uno de nosotros tenemos rasgos opuestos, que a veces se manifiestan de una manera sutil y otras en gran conflicto. Estas contradicciones son las mejores herramientas para dotar de complejidad a los personajes.

Esto lo vemos muy claramente en *¿Adónde vas, dónde has estado?* de Oates cuando Connie se comporta de una manera con su familia y de otra cuando está con sus amigos:

> Todo en ella tenía dos caras: una para casa y otra para cuando no estaba en ella; su forma de caminar, que podía ser infantil y saltarina o tan lánguida que parecía que tenía música dentro de la cabeza; su boca, que era pálida y sonriente la mayor parte del tiempo pero rosa brillante las noches que salía; su risa cínica y arrastrada en casa —«ja, ja, ja, muy gracioso»— pero aguda y nerviosa en cualquier otro lugar, igual que el tintineo de los colgantes de su pulsera.

Tanto este tipo de detalles como su manera infantil de caminar en casa y su avanzar fluido en el exterior muestran al lector la personalidad dual de Connie e insinúa tanto su inocencia pueril como su lado taimado y secreto. Ese contraste en las acciones de Connie nos ayuda a revelar la complejidad de su personalidad y muestra la pelea entre sus dos identidades: quién ha sido mientras es joven y quién será cuando se convierta en mujer.

Podrías plantearte que estas cualidades opuestas son puntos en los que la caracterización resulta inesperada o no encaja del todo. Un héroe del fútbol universitario que pelea valerosamente contra la leucemia no necesita ser un cobarde para mostrar cualidades opuestas. Sería preferible optar por una opción más sutil. Tal vez pudiera sentir su orgullo herido por un mal pase en el partido o conducir de forma alocada con su hermano menor en el coche, o traicionar lo secretos de un amigo. Cualquiera de estos ejemplos añadiría un nivel de complejidad al personaje sin resultar demasiado predecible.

Independientemente del tipo de rasgos opuestos que le des a tu personaje, recuerda que los contrastes no se alzan y dicen: «¡Aquí estoy, soy un contraste! ¡Muestra mi humanidad!». Los mejores contrastes son los que se funden con la caracterización de tal forma que no son fáciles de detectar. El lector debería experimentar la tensión, no detectar contrastes como si se tratara de señales para detenerse a lo largo de una carretera.

TU TURNO:

Retoma el personaje para el que creaste un deseo. Dale dos rasgos opuestos. Digamos que has elegido una actriz que quiere salir elegida en un casting. Tal vez de cara a la gente se muestre muy considerada pero se convierta en una perra si se siente desairada por alguien. Anota los rasgos opuestos. Pronto retomaremos este personaje.

Coherencia. A no ser que tu personaje se trague alguna poción que lo convierta en Jekyll y Hyde, no hagas que se comporte de una manera durante la mayor parte de la historia y de repente, al final, cambie completamente. Todas las acciones y comportamientos del personaje tienen que parecer auténticos y deben basarse en lo que hayas ido estableciendo para él durante toda la historia. Aunque es importante que el personaje tenga cualidades que contrasten entre sí, incluso que se contradigan, su caracterización debe ser coherente. Esto suena contradictorio: nuestros personajes deberían tener rasgos que contrasten entre sí pero, a la vez, ser coherentes.

He aquí la diferencia. Los rasgos en oposición humanizan al personaje. Mantener su coherencia es una cuestión general de buena caracterización. Tal vez Rod sea un tipo arrogante y furioso que se pone a la defensiva cuando le pide la hora esa persona que se le cuela mientras espera en una larga fila para pagar en una tienda, donde solo va a comprar una cosa. Pero tal vez también se detenga a mirar con interés un póster de una feria ambulante. Ahí tenemos algo. Quizá esté fingiendo cuando se muestra a la defensiva y realmente le gustan las cosas divertidas y desenfadadas de la vida. O quizá el póster le recuerde algo que hizo con su hijo pequeño antes de divorciarse y trasladarse a otro estado. Sea como sea, lo que hace es aparentemente contradictorio: proyecta una imagen airada pero muestra interés por una feria ambulante, un acontecimiento feliz y divertido. Resulta creíble que pueda tener esos dos rasgos en conflicto. Pero, si durante las primeras nueve páginas de una historia vemos a Rod como un gruñón seguro de sí mismo y desdeñoso que de pronto, en la décima, empieza a vagar por una feria ambulante, ansioso por montarse en la noria *sin ningún motivo especial*, el personaje no habrá mantenido su coherencia.

Los personajes pueden hacer algo que no les pega siempre y cuando mostremos a nuestros lectores un atisbo de esa tendencia con antelación. Si un personaje tímido que suele jugar siempre sobre seguro hace algo valiente o arriesgado, el lector necesitará ver, antes de que ocurra, que ese cambio de carácter entra dentro de sus posibilidades.

No hay nada peor que terminar una historia pensando que *ese* personaje jamás habría llevado a cabo *esa* acción. Incluso cuando nuestros lectores se sorprendan mucho por lo que hace nuestro personaje (lo que es positivo), la caracterización debería ser coherente.

En *Queen Devil* [Reina diablo] de Kathy Hepinsall, Nick, el hermano del narrador, hace algo increíble: dispara contra su mujer y (supuestamente) la mata. Toda una sorpresa. Hasta ese punto de la historia, Nick se presentaba como un hombre que añoraba muchísimo a su mujer y a sus hijos, que le habían abandonado

recientemente. Es el tipo de hombre que, al encontrarse con el peine rosa de su hija en su caja de aparejos de pesca, tiene esta reacción: «Mi nena —dice—, mi dulce niña».

¿Qué hace que el personaje de Nick resulte coherente y creíble? A pesar del genuino afecto que siente Nick por su familia, la intensidad de su ira queda clara durante todo el relato. Habla de su mujer y de su resentimiento hacia ella. Bebe mucho. Ambas indicaciones de inestabilidad hacen que Nick aparezca como un personaje cambiante y muestren la furia reprimida que se cuece bajo la superficie.

Algunos diálogos con su hermana Jill contradicen el carácter de ese hombre cariñoso y muestran hasta dónde es capaz de llegar. Por ejemplo, cuando su mujer se va, Nick llama a Jill: «Cuando la mujer de Nick le dijo que le abandonaba, él me llamó y, de pronto, no parecía mi hermano. Me dijo: Recuerda que soy un cazador. Recuerda que tengo un armario lleno de escopetas”».

Más tarde, le dice de su mujer: «No se saldrá con la suya». Después, cuando Jill le interroga, da marcha atrás rápidamente: «Lo único que quiero decir —contesta, de nuevo con un tono de voz más dulce— es que algún día echará de menos al viejo Nick».

Así que esas ideas desesperadas estaban presentes, de una forma u otra, en la mente de Nick y la autora se asegura de que el lector lo perciba. Sus motivaciones para esa acción final violenta quedan claras.

Es positivo que la caracterización de un personaje pueda dar al lector alguna sorpresa. Eso forma parte del juego de la ficción y de lo que tienen las historias de viaje de descubrimiento. Esto lo vemos con frecuencia en los buenos relatos: el humilde y sumiso jefe Bromden huye de la opresiva planta del hospital al final de *Alguien voló sobre el nido del cuco*; la dura y amargada Joy, creada por Flannery O’Connor en *La buena gente del campo*, se quita la pata de palo, lo que le hace sentirse totalmente vulnerable ante el vendedor de biblias al que antes había desdeñado. Queremos que nuestros personajes sean coherentes pero no tan transparentes y predecibles que sean incapaces de mostrar ningún cambio o diferencia a través de la historia.

La capacidad de cambiar

Los personajes deberían poseer la capacidad de cambiar y el lector debería poder percibir ese potencial. El cambio resulta especialmente importante en el protagonista de la historia. Igual que el deseo del protagonista actúa como motor narrativo, el cambio es a menudo la culminación de la historia. Durante la historia el protagonista suele cambiar bien de un modo dramático o de una manera suave, a veces casi imperceptible, pero eso no significa que deba hacerlo al final de la historia ni que el cambio deba ser completo y absoluto. Sin embargo, el lector debería sentir que el personaje es capaz de hacerlo mientras dura la historia, que tiene la opción de hacerlo. Si no se le da al personaje el potencial para cambiar, resultará alguien predecible y el lector pronto perderá el interés. Eso nos devuelve al sofá con el personaje sin deseos que se limita a pasar el rato y a comer pastelitos de limón.

En *La dama del perrito* de Antón Chéjov, el personaje principal, Dimitri, cambia de manera drástica. Al principio del relato su actitud hacia las mujeres es pésima: por una parte las considera «la raza inferior» y por otra reconoce que no puede pasar más de dos días sin ellas. Considera que su esposa tiene «una inteligencia limitada» pero la teme y mantiene multitud de aventuras breves a sus espaldas. La historia se centra en su deseo por Anna, un deseo que comienza tranquilo cuando por primera vez oye el rumor de que en Yalta ha aparecido una desconocida, «la dama del perrito», y va creciendo en intensidad durante toda su relación. Al final del relato, Dimitri siente que por primera vez en su vida está verdaderamente enamorado. La historia termina con Dimitri frustrado preguntándose cómo pueden estar juntos él y Anna. Su actitud cambia de considerar a las mujeres como algo desechable a pensar que esa mujer es imprescindible.

Volviendo a *Lolita*, el lector sabe que, aunque no vaya a resultarle fácil cambiar su forma de actuar, Humbert Humbert es capaz de no perseguir nínfulas. El lector ve que se controla y se aguanta cuando es necesario, por ejemplo cuando está cerca la madre de Lolita. Durante la novela el personaje se lamenta de su propio deseo y piensa que le gustaría poder resistirse con mayor frecuencia. Al final vuelve a Lolita cuando ella tiene diecisiete años y está embarazada, muy lejos de su antigua imagen de nínfula, y descubre que sigue enamorado de ella. Ha cambiado porque ama a Lolita más allá de su estatus de nínfula. De todos modos sabemos que si se le dejara a solas con otra joven nínfula es probable que intentase saciar su deseo. Así que Humbert Humbert cambia, pero no del todo.

TU TURNO:

Retoma el personaje para el que hayas creado un deseo y rasgos que contrastan. Ha llegado la hora de darle vida. Escribe un pasaje en el que el personaje persiga su deseo de alguna manera. Por ejemplo, tal vez se trate de una actriz de camino a un casting al que no la han invitado. (Ah, sí, resultará de muchísima utilidad que coloques

algunos obstáculos en el camino del personaje). No necesitas terminar esta «búsqueda», basta con que ocurra algo que nos permita visualizar ambos rasgos opuestos al mismo tiempo que intentas dar alguna pista de que el personaje es capaz de cambiar. Es mucho malabarismo, así que no te preocupes si te sale un poco patoso. La multidimensionalidad no siempre se produce de la noche a la mañana.

De dónde vienen los personajes

Para crear personajes fascinantes y memorables necesitarás un punto de partida. Así que es útil que te preguntes de dónde vienen tus personajes. Mira a tu alrededor y bucea en tu memoria y en tu mente. Tus personajes surgirán de las personas que conoces y ves, e incluso de las que imaginas. La inspiración para crear personajes se encuentra en todas partes.

Con frecuencia los escritores crean personajes a partir de personas interesantes o con las características de gente que conocen. Algunos incluso parten de su propia personalidad como base para un personaje y lo construyen desde ahí. Nelson Algren se sumergió en lo más bajo de Chicago cuando escribía *El hombre del brazo de oro*. Es probable que el protagonista, Frankie Machine, se basara en un hombre llamado Doc que repartía la cartas en las partidas de póquer en las que participó Algren en Division Street. También había partes de Algren en Frankie. Al igual que Frankie, Algren sirvió en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial y cuando se licenció volvió a casa con muy poco en los bolsillos. Si partes de personas que conoces, incluyéndote a ti mismo, podrás crear personajes que surjan con unos cimientos sólidos de conocimiento e intimidad.

Sin embargo, ten presente que cuando hablas de personas reales hay que dejar espacio para la invención. He trabajado con autores que decían que su personaje se basaba en alguien que conocían y después dedicaban todo su tiempo a asegurarse de que las acciones de ese personaje se mantuvieran fieles a la realidad. En lugar de preguntarse «¿qué haría mi personaje en esta situación?» se preguntan «¿qué haría mi hermano real (o mi tía o mi mejor amigo) en esta situación?». Te puedes volver loco intentando descubrir si estás escribiendo la historia «bien» o si la persona real haría lo que le estás haciendo hacer. Es mucho mejor que te permitas a ti mismo convertir a esas personas en seres de ficción, transformarlas en personajes que encajen con las necesidades de tu historia.

También te puedes inspirar en personas a las que no conozcas. Observar a la gente es muy útil para desarrollar personajes. Míralas mientras actúan y da un paso más allá imaginando en qué tipo de situación se encuentran. ¿Ves a esa joven que está en el banco de la parada del autobús limpiándose los ojos e intentando retener las lágrimas? ¿Por qué te imaginas que lo está haciendo? ¿Ves aquel grupo en el bar, un puñado de asistentes de vuelo que toman algo entre un destino y otro? ¿Qué tal se llevan? ¿Qué hay entre el hombre pelirrojo que parece tan pagado de sí mismo y la mujer que evita hablar con él?

Y aún puedes llevar esto un paso más allá con la pregunta «¿qué pasaría si…?». ¿Qué pasaría si alguien intentara sentarse junto a la joven que llora y la consolara? ¿Qué haría ella? ¿Qué pasaría si otro hombre pusiera una mano sobre la rodilla de la

mujer que intenta evitar la conversación con el pelirrojo? ¿Cómo reaccionaría cada uno de ellos?

Tal vez descubras que hay multitud de personajes dentro de tu imaginación. No necesitas investigar de dónde vienen. Limítate a tomar uno que te resulte especialmente inspirador y pon manos a la obra para conocerle.

Conocerlos

Tómate tu tiempo para conocer a tus personajes como si fueran amigos tuyos, hazlo incluso con los personajes desagradables, esos con los que seguramente jamás entablarías una amistad en la vida real. Invertir tiempo en las fases de su desarrollo te ayudará a comprender de manera más íntima a tus personajes y eso te hará ponerlos sobre el papel con mayor autenticidad.

Coloca a tus personajes en distintos escenarios e imagina cómo entrarían o saldrían de esas situaciones. Por ejemplo, ¿qué haría tu personaje si por accidente saliera de unos grandes almacenes con una prenda que se hubiese probado, como una pulsera o un sombrero, pero no hubiera pagado? Los personajes no existen en el vacío, así que imagina cómo actuarían y reaccionarían en el mundo real. Es posible que Chris, nacido y educado en Brooklyn, reaccionara en el metro de Nueva York de manera diferente a como lo haría en un autobús en Atlanta, Georgia. En Nueva York estaría en terreno conocido y se sabría las paradas de memoria. En Atlanta tal vez miraría por la ventana con atención, buscando los carteles con los nombres de las calles para ver si ha llegado a su parada. Quizá en ese autobús se mostrase más animado a dejar la bolsa en el asiento a su lado, algo que ni se plantearía hacer en los concurridos metros de la gran ciudad.

Mientras das carne a tus personajes, plantéate las siguientes categorías:

Apariencia: no se puede juzgar un libro por su cubierta pero una cubierta puede trasmitirnos cierta información y plantearnos unas expectativas. Cómo se comporta tu personaje, qué ropa viste, qué tipo de expresión tiene mientras camina por la calle son algunos de sus aspectos relevantes. Plantéate personajes en tres dimensiones, personajes que ocupen un espacio. El estilo y la presencia que tengan tus personajes al habitar en su mundo revelarán mucho sobre su actitud y su personalidad.

Antecedentes: una mujer que hubiese crecido en una familia de diecisiete hermanos tendría una experiencia muy diferente a la de una mujer que haya crecido como hija única. Aunque no podemos emitir juicios de valor determinantes sobre los antecedentes de los personajes, está claro que, igual que las personas, los personajes pueden haberse visto afectados por sus experiencias anteriores. Cómo crecieron, cómo amaron, qué perdieron, aprendieron… todas esas cosas nos ayudarán a darles forma.

Personalidad: viene definida en gran medida por las dos categorías anteriores y es el resultado final de todo lo que es y ha sido una persona. ¿Cómo es realmente tu

personaje? ¿Cómo funciona su mente? ¿Qué inclinaciones tiene? ¿Cómo es su temperamento? ¿Su perspectiva del mundo? ¿Tiene sueños, miedos? La personalidad de un personaje contiene las verdades más profundas de la persona, las que nos indican cómo actuará y reaccionará en la historia.

Identidad primaria: ¿cómo se definiría el personaje a sí mismo si se lo preguntaras de golpe? Pide a varias personas que respondan a esta pregunta: «¿quién eres?». Algunas responderán según su trabajo o su grupo étnico; otras, por género o edad. La respuesta a esa pregunta suele ser con lo que más sólidamente se identifica una persona, cómo se define. Una persona que responda: «soy abogado» tendrá una identidad primaria muy diferente de la que responda: «soy hindú». Tal vez ambos sean abogados y tal vez ambos sean hindúes pero se identifican con más fuerza con diferentes partes de sus identidades.

Preguntas. Plantéate todo tipo de preguntas sobre tus personajes para tener una mejor idea de quiénes son. A muchos escritores les gusta hacer listas de preguntas que responden al escribir. Este tipo de «deberes» te ayudará a conseguir un completo acervo de conocimientos sobre tus personajes.

Tal vez puedas empezar con preguntas sobre las cuestiones más básicas de los personajes:

- ¿Cómo se llama tu personaje? ¿Tiene un apodo?
- ¿De qué color es su cabello? ¿Sus ojos?
- ¿Cómo es su cara? ¿Qué rasgos distintivos tiene tu personaje? ¿Tiene alguna marca de nacimiento? ¿Dónde? ¿Y qué me dices de cicatrices? ¿Cómo se las hizo?
- ¿Cómo son la familia y los amigos de tu personaje? ¿De qué gente se rodea? ¿Quiénes son sus personas más cercanas? ¿Con quién le gustaría tener una relación más próxima?
- ¿Adónde nació tu personaje? ¿Dónde ha vivido desde entonces? ¿Qué lugar considera su hogar?
- ¿Dónde va tu personaje cuando se enfada?
- ¿Cuál es su mayor temor? ¿A quién se lo ha contado? ¿A quién no se lo contaría nunca? ¿Por qué?
- ¿Tiene algún secreto?
- ¿Qué hace que tu personaje se ría a carcajadas?
- ¿Cuándo se ha enamorado tu personaje? ¿Cuándo le rompieron el corazón?

Después profundiza un poco planteando preguntas menos convencionales:

- ¿Qué hay ahora mismo en el frigorífico de tu personaje? ¿En el suelo de su

dormitorio? ¿En sus cajones? ¿En su cubo de basura?

- Mira los pies de tu personaje. Describe lo que ves. ¿Lleva calzado de vestir, zapatos deportivos o no lleva nada? ¿Viste calcetines viejos y llenos de agujeros? ¿O calza un par de zapatillas azules y doradas tejidas por su abuela?
- Cuando tu personaje recuerda la cocina de su infancia, ¿con qué olores la asocia? ¿Chucrut? ¿Galletas de avena? ¿Pintura? ¿Por qué tiene reminiscencias ese olor para tu personaje?
- Tu personaje está haciendo una limpieza a fondo. ¿Qué le resulta fácil tirar a la basura? ¿Y de qué le es difícil desprenderse? ¿Por qué?
- Es sábado al mediodía. ¿Qué está haciendo tu personaje? Da detalles. Si está desayunando, ¿qué está comiendo? Si está tumbado en el jardín de atrás tomando el sol, ¿qué tipo de manta o toalla está utilizando?
- ¿Qué recuerdo le ha quedado muy grabado a tu personaje de su infancia? ¿Por qué ese recuerdo es tan poderoso y duradero?
- Tu personaje se está preparando para salir por la noche. ¿Adónde va? ¿Qué ropa lleva? ¿Con quién estará?

Si quieres obtener una versión descargable de estas y otras muchas «preguntas de personajes», consulta la zona Writers' Toolbox [caja de herramientas para escritores] en la página web del Gotham Writers' Workshop: www.writingclasses.com.

Está claro que no vas a utilizar toda la información que recopiles a partir de estas preguntas —de hecho, tampoco deberías intentarlo— pero cuanto más sepas sobre tus propios personajes, mejor serás capaz de plasmarlos sobre la página de una manera creíble. El novelista E. M. Forster, en su libro clásico *Aspectos de la novela*, escribió que un personaje es real cuando el escritor lo sabe todo sobre él: «Tal vez decida no contar todo lo que sabe, muchos de los hechos, incluso de los que llamamos obvios, tal vez permanezcan ocultos. Pero nos dará la sensación de que, aunque el personaje no se haya explicado, sí resulta explicable…».

TU TURNO:

Sal al mundo y encuentra un personaje. Observa a alguien a quien no conozcas: un comensal en un restaurante o alguien a quien solo conozcas un poco, como el cajero del banco a quien ves una vez a la semana. Habla con él o ella, si quieres, aunque no necesitas hacerlo. Toma algunas notas, mentales o por escrito. Y después rellena los huecos desconocidos sobre esa persona respondiendo a todas o a casi todas las preguntas sugeridas en las páginas anteriores. Estarás inventándote la mayoría de los detalles pero no importa. Esto es ficción.

Tipos de personajes

No todos los personajes deben desarrollarse con la misma profundidad. Tu principal preocupación respecto a la caracterización deben ser los personajes más prominentes de tu relato. Está claro que son quienes más se deberían desarrollar.

Esto resulta especialmente vital en el caso del personaje principal de la historia, el protagonista. Todos los aspectos y dimensiones que hemos comentado —deseo, complejidad, contraste, coherencia, cambio— entran en juego sobre todo en lo que se refiere al protagonista de la historia. Las historias tienden a tener un protagonista aunque descubrirás que algunas novelas tienen dos o más protagonistas. Jay Gatsby es el protagonista de *El gran Gatsby*, un hombre envuelto en misterio que dedica su vida a recuperar a la escurridiza Daisy. El protagonista de «Catedral» de Raymond Carver es un tipo sin nombre que, de forma inesperada, empieza a ver las cosas de otra manera con la ayuda de un invidente.

A veces las historias incluyen un antagonista, una persona que plantea un formidable obstáculo contra el deseo del protagonista. Tom Buchanan, el marido de Daisy, es el antagonista de *El gran Gatsby* porque se interpone de manera activa en el camino de Gatsby hacia la consecución de Daisy. Tom podría ser considerado «el malo» porque es un mujeriego y a veces algo duro con su mujer, aunque los antagonistas no tienen por qué ser «malos». Aunque Robert, el ciego que va de visita en «Catedral» es el antagonista del relato, se trata de un tipo perfectamente agradable. Está claro que con frecuencia hay numerosos personajes principales, además del protagonista y el antagonista, en particular en las novelas. En *El gran Gatsby*, por ejemplo, Daisy y Nick son sin duda personajes importantes y multidimensionales.

Los personajes secundarios son como los actores y actrices de reparto. Algunos estarán sujetos a algo del nudo pero no de la misma intensidad que los personajes principales. El truco con los pesos ligeros de tu historia consiste en encontrar unos pocos detalles definidores que realmente capturen su esencia. Jordan es uno de los personajes secundarios en *El gran Gatsby*, definido por su estatura como profesional del golf y su naturaleza chismosa. Otro de los personajes principales es Meyer Wolfsheim, presentado como una figura sombría en el mundo de los negocios turbios. En «Catedral», la esposa es un personaje secundario, amable con Robert, irritada con su marido pero se mantiene siempre en un segundo plano.

Los extras son los personajes que pueblan el mundo de ficción pero no tienen un impacto significativo en la historia. Aparecen pero no alcanzan ninguna dimensión más allá de su limitado papel. La camarera que vemos en una escena no tiene por qué ser analizada con detenimiento, ni lo tiene que ser el exmarido que no juega un papel central y se limita a llevarse a los niños de vez en cuando los fines de semana. En *El gran Gatsby*, los sirvientes son extras, al igual que lo son muchos de los asistentes a

sus fiestas. Sin embargo, «Catedral» carece de extras.

Con frecuencia oirás hablar de personajes «redondos» y personajes «planos». Los redondos son los que están totalmente desarrollados y parecen reales, poseen las cualidades que hemos comentado en este capítulo. E. M. Forster indica que un personaje redondo es capaz de sorprender al lector de manera convincente, haciéndose eco de la necesidad que existe de mantener el contraste y la coherencia en las caracterizaciones. Los personajes planos son los que solo están caracterizados por su papel o por una pequeña acción. No tienen por qué ser malos; es importante permitir que los personajes más pequeños sean planos. Si les diéramos más forma tendrían un peso emocional que llevaría al lector a equívoco o apartaría el foco de las estrellas de la narración.

Mostrar y describir

La pregunta clave sigue siendo: ¿cómo ponemos sobre el papel a personas aparentemente reales y las dotamos de humanidad sin utilizar sangre, carne ni músculos, tan solo palabras?

Hay dos maneras básicas de crear un personaje de ficción: mostrar y describir. A veces lo más eficiente es que el narrador simplemente *describa* el personaje para el lector. Por ejemplo, en *El hombre del brazo de oro*, el narrador se limita a hablar al lector acerca de Frankie Machine y su amigo, Sparrow, sentados en la cárcel:

> El pequeño hombre rubio, tranquilo, de rostro cuadrado, cabeza de cormorán y ojos de búfalo que se llamaba Frankie Machine y el gamberro nervioso y desaliñado llamado Sparrow se creían tan listos como un par de estafadores. Aquellas paredes, que ya antes les habían acogido a ambos, nunca lo habían hecho durante mucho tiempo.

Los personajes no se muestran a través de acciones específicas que revelen sus rasgos físicos ni su calaña. El escritor se limita a decirnos lo que quiere que sepamos. En este caso la descripción es apropiada porque establece una rápida distinción entre Frankie y Sparrow y nos dice que lo suyo es la estafa, tanto dentro como fuera de la cárcel.

Pero no abuses de la descripción. Los profesores de narración suelen anotar «No lo describas, muéstralo» en los márgenes de los manuscritos de sus alumnos, adornándolo con frecuencia con una señal de exclamación. Y tienen buenos motivos para ello. Mostrar la información es mucho más interesante que describirla, y haciéndolo se le brinda al lector la posibilidad de tener una mayor participación activa en la lectura. El grueso de la caracterización debería centrarse en mostrar los personajes al lector.

Por ejemplo:

> Greta es una artista y diseñadora de interiores de veintitrés años a quien no le gusta tener compañeros de piso.

La información básica sobre Greta está sobre la mesa y podemos pasar a otra cosa. En este ejemplo de *descripción* sobre Greta el lector descubre su nombre, su edad, sus ocupaciones y que no le gusta tener compañeros de piso. Sin embargo, en la mayor parte de los casos resultará más potente *mostrar* la personalidad de Greta en lugar de simplemente describirla.

El truco de mostrar en lugar de describir consiste en revelar los detalles específicos que transmitan la información necesaria mientras la atención del lector siga centrada en las emociones y las acciones del personaje, en lo interesante. Por ejemplo:

> Tras una estresante semana en el establecimiento del señor Feinmen, experimentando con materiales que pudieran convertir su vestíbulo delantero en una cueva de bajos techos, Greta se sentó en un apartado rincón del café a beber su té. Si su compañera de piso se iba a pasar la noche fuera, podría disponer de algo de tiempo para experimentar con el modelado de la malla de alambre y crear marionetas de esqueletos.

Los datos básicos siguen estando presentes en esta versión; te haces una idea de la edad de Greta, nos dice que su trabajo es el de diseñadora de interiores y que no le gusta tener una compañera de piso. Pero en esta versión hay todavía más información. Percibimos el gusto artístico excéntrico e incluso macabro de Greta. También la naturaleza de las dificultades con su compañera de piso comienzan a vislumbrarse: Greta no siente que dispone de su propio espacio para su arte en casa. Además vemos cómo maneja el estrés: decide ocultarse en una cafetería antes que enfrentarse al problema. Resulta interesante observar que parece preferir entornos parecidos a cuevas tanto en su vida artística como personal. Bebe té, lo que le dice al lector algo distinto de lo que le diría si bebiera cerveza. Si bebiera un martini, también resultaría diferente.

Y lo mejor de todo es que la segunda versión es mucho más interesante de leer porque le brinda la oportunidad al lector de interactuar más con la historia. La atención del lector se mantiene centrada en la acción y en el deseo de Greta, lo que crea impulso y tensión a la par que transmite aspectos de su caracterización.

Mostrar también te permite ralentizar el ritmo y revelar de manera gradual los aspectos más ocultos del personaje. En la vida real no te sientas y despliegas todo lo bello y todo lo feo de ti mismo de una sola vez. No desnudas el alma de inmediato. Por el contrario, aquello que te hace humano e individual va desvelándose de forma gradual y con el tiempo a las personas que te rodean. Lo mismo ocurre en la ficción, solo que no requiere toda una vida.

Hay cuatro formas de mostrar los rasgos de un personaje:

- Acción
- Habla
- Apariencia
- Pensamiento

Estos cuatro métodos te permiten mostrar a los personajes en toda su gloria multidimensional.

Acción

Ya conoces los tópicos: «las acciones hablan con mayor voz que las palabras» y «lo creeré cuando lo vea». La acción es lo que se busca en las historias porque transmite al lector información significativa. La personalidad de un personaje puede conocerse simplemente por su manera de tratar al vecino de al lado que siempre deja la basura fuera de su apartamento, por su forma de divertirse los martes por la noche, por cómo se enfrenta al hombre que grita en el tren. La acción suele ser el método más potente de mostrar a un personaje.

En *El gran Gatsby*, el autor nos muestra a Daisy a través de sus acciones de una manera muy clara, cuando vuelve a encontrarse por primera vez desde hace años con Nick, que es primo suyo y el narrador de la novela:

> Se volvió a reír como si hubiese dicho algo muy ingenioso y me sujetó la mano durante un momento, mirándome a la cara, prometiéndome que no había nadie más en el mundo a quien quisiera ver tanto como a mí. Ésa era su forma de actuar.

Daisy trata a Nick con la mayor de las atenciones. Le agarra la mano y le mira a la cara como si fuera la única persona en el planeta en ese momento. Esta acción ayuda a caracterizar el encanto de Daisy y sus antecedentes como belleza sureña.

Las acciones son reveladoras, pero aquellas que el personaje lleva a cabo en un momento de crisis suelen ser las que llegan al corazón del verdadero yo y de las auténticas intenciones de los personajes. Después de que Daisy admita ante su marido, Tom, que ama a Gatsby y le va a abandonar por él —mostrando su deseo romántico—, Daisy y Gatsby conducen de vuelta de la ciudad. Daisy, al volante, accidentalmente atropella y mata a una mujer (nada menos que a la amante de Tom) y sigue conduciendo, mostrándonos así que los nervios la dominan cuando se encuentra bajo presión. Gatsby, para proteger a Daisy, se ofrece a decir que era él el que iba conduciendo y la deja en casa. Espera fuera, creyendo que ella se ha encerrado en su habitación, ya que habían acordado un código con las luces por si Tom le daba problemas. Sin embargo, Nick la ve abajo con Tom:

> Daisy y Tom estaban sentados uno frente al otro a la mesa de la cocina con un plato de pollo frito frío entre ambos y dos botellas de cerveza. Él hablaba intensamente y en su fervor su mano se había ido a posar sobre la de ella, cubriéndola. De vez en cuando, ella alzaba la mirada y asentía a modo de confirmación.
>
> No eran felices y ninguno había tocado el pollo ni la cerveza, pero tampoco eran infelices. Había un irrefutable aire de intimidad en aquel cuadro y todo el mundo habría dicho que estaban conspirando juntos.

Aquí se revela la verdadera naturaleza de Daisy. En ese momento, cuando ha prometido amor a Gatsby y matado a una mujer por su conducción irresponsable, sigue a su marido y se queda en la seguridad de su matrimonio dejando que sea Gatsby quien asuma la culpa. Esto nos revela muchas cosas sobre ella: su duplicidad,

su sumisión, su cobardía y su incapacidad para soportar la presión social. Ha avanzado mucho desde su época de encantadora belleza que conocimos al principio.

Flannery O'Connor en su libro *Misterio y maneras* describe cómo dio una vez algunas de sus primeras historias a una mujer que vivía calle abajo. La mujer se las devolvió diciendo: «Esas historias acaban de enseñarme cómo harían las cosas algunos». A eso, O'Connor comentó: «Pensé que tenía razón; cuando escribes historias debes sentirte satisfecha con empezar exactamente ahí, mostrando cómo algunos harían las cosas incluso en contra de todo pronóstico». Coloca a catorce personajes en exactamente las mismas circunstancias y deberías tener catorce acciones y enfoques de la situación muy diferentes, catorce ilustraciones distintas de lo que *hará* cada personaje.

Habla

Los personajes también se revelan a través de lo que dicen. Lo que dice la gente, cómo lo dice y lo que no dice es muy ilustrativo. Si quieres conocer a alguien, ¿qué haces? Hablas con esa persona.

En *El gran Gatsby*, Daisy habla con atolondramiento infantil, como podemos observar en estos extractos de diálogo:

—¿Esperas siempre a que llegue el día más largo del año y luego se te pasa sin darte cuenta? Yo siempre espero el día más largo del año y luego se me pasa sin darme cuenta.

—Te voy a contar un secreto de familia —le susurró con entusiasmo—. Tiene que ver con la nariz del mayordomo. ¿Quieres que te cuente lo de la nariz del mayordomo?

—Verás, es que yo creo que de todas formas todo es terrible —continuó con convicción—. Así lo cree todo el mundo, las personas más avanzadas. Y yo lo sé. Yo he estado en todas partes y lo he visto todo y lo he hecho todo.

Las preguntas, confidencias y declaraciones generalistas de Daisy muestran al lector su asombro cándido y su naturaleza ingenua. Sin embargo, al avanzar en la historia comenzamos a vislumbrar que, bajo esa aparente alegría, hay más tensión de lo que parece.

Apariencia

Una mirada a alguien te puede dar mucha información sobre su personalidad. Podemos sacar conclusiones a partir de su imagen, de su estilo de vestir, de su forma de caminar y de su expresión facial. La apariencia que tenga un personaje le transmitirá información al lector sobre cómo se presenta y qué espacio ocupa esa persona en el mundo.

En *El gran Gatsby*, el lector conoce por primera vez a Tom Buchanan, el marido de Daisy, de la siguiente manera:

> Había cambiado desde sus años en New Haven. Ahora era un hombre robusto de treinta años y cabellos color paja con una boca un tanto dura y unos modales altaneros. Dos ojos brillantes y arrogantes se habían impuesto sobre el resto de su cara y le daban la apariencia de estar siempre apoyado hacia delante con agresividad. Ni siquiera el desdén afeminado de su ropa de montar podía ocultar el enorme poder de ese cuerpo; parecía llenar sus botas brillantes hasta que el lazo superior quedaba en tensión y se podía ver un gran conjunto de músculos que se desplazaban al mismo tiempo que su hombro se movía bajo su delgado abrigo. Era un cuerpo capaz de ejercer una presión enorme, un cuerpo cruel.

La agresividad y la confianza de Tom quedan claras por cómo permanece de pie con las piernas separadas sobre el porche delantero. La descripción de su boca, sus ojos y la manera en que se le ve dentro de su ropa nos dan la impresión de un hombre fuerte y que nunca desfallece.

No optes siempre por lo obvio cuando te centres en la apariencia de tu personaje. A veces los detalles incongruentes, como en la descripción de los gemelos de Meyer Wolfsheim, hechos de dientes humanos y los «dos finos mechones de pelo que crecían de forma exuberante en cada orificio de la nariz», pueden ser especialmente reveladores.

Pensamiento

La ficción tiene la flexibilidad suficiente para permitirnos entrar en la mente de los personajes con más gracia y profundidad que en ninguna otra forma de narración. En las películas y en las obras de teatro el pensamiento no se transmite con tanta facilidad pero en la ficción podemos desnudar directamente para el lector los pensamientos de un personaje.

En *El gran Gatsby*, el lector tiene acceso directo a los pensamientos de Nick dado que la historia está narrada desde su punto de vista. Echemos un vistazo al interior de su mente:

> Me gustaba pasear por la Quinta Avenida y elegir a mujeres románticas de entre la muchedumbre e imaginar que en unos minutos iba a entrar en sus vidas y nadie lo sabría ni lo desaprobaría. A veces, en mi mente, las seguía hasta sus apartamentos en las esquinas de calles escondidas y se giraban y me sonreían antes de desvanecerse por una puerta hacia una cálida oscuridad. En el crepúsculo encantado de la metrópolis sentía de vez en cuando una soledad inquietante y también la sentía en los demás —pobres jóvenes oficinistas que vagaban delante de escaparates esperando a que fuera la hora de su solitaria cena de restaurante— jóvenes oficinistas en el anochecer que malgastaban los dolorosos momentos de la noche y de la vida.

Este momento de pensamiento nos muestra la soledad de Nick por cómo fantasea con entrar en la vida de las mujeres, obtener sonrisas suyas antes de que sigan adelante, un momento de reconocimiento. El lector ve un lado muy secreto de Nick, algo que probablemente no compartiría con nadie.

Una sinfonía de métodos

Utiliza estos cuatro métodos —acción, habla, apariencia, pensamiento— de forma conjunta para crear una sensación de profundidad que nos permita experimentar la historia momento a momento. En la vida real sentimos a los demás de maneras diferentes, a menudo simultáneas, y la mezcla de los métodos recrea esa sensación de realidad.

En «Catedral», la mujer del narrador está esperando una visita: un hombre ciego, Robert, para quien trabajó una vez y con quien siguió en contacto a lo largo de los años. Al narrador no le entusiasma esa visita y se siente incómodo por el hecho de que el hombre sea ciego. He aquí qué ocurre cuando el narrador conoce por primera vez a Robert:

¡El ciego, fíjense en esto, llevaba barba crecida! ¡Un ciego con barba! Es demasiado, diría yo. El ciego alargó el brazo al asiento de atrás y sacó una maleta. Mi mujer le cogió del brazo, cerró la puerta y, sin dejar de hablar durante todo el camino, le condujo hacia la escalera y el porche. Apagué la televisión. Terminé la copa, lavé el vaso, me sequé las manos. Luego fui a la puerta.

—Te presento a Robert —dijo mi mujer—. Robert, éste es mi marido. Ya te he hablado de él.

Estaba radiante de alegría. Llevaba al ciego cogido por la manga del abrigo.

El ciego dejó la maleta en el suelo y me tendió la mano.

Se la estreché. Me dio un buen apretón, retuvo mi mano y luego la soltó.

—Tengo la impresión de que ya nos conocemos —dijo con voz grave.

—Yo también —repuse. No se me ocurrió otra cosa. Luego añadí—: Bienvenido. He oído hablar mucho de usted.

Observa que los diferentes métodos usados para mostrar se combinan con el objetivo de capturar a estos tres personajes en este momento particular. En el caso del narrador, sus pensamientos nos dicen que la barba del ciego es «demasiado» y sus acciones denotan nerviosismo por cómo termina una bebida y se prepara para responder a la puerta, al igual que lo hace su diálogo, simplemente cortés en lugar del de una genuina bienvenida. Sin embargo, este momento no se limita a caracterizar al protagonista. El lector percibe la apariencia y la forma de hablar de Robert, que transmiten confianza, y sus actos, que son geniales. La mujer del narrador también está caracterizada a través de sus acciones atentas, su rostro radiante, la emoción con que presenta a Robert a su marido. En este breve párrafo se transmite una enorme cantidad de información sobre los personajes.

Los cuatro métodos usados para mostrar cómo son los personajes también pueden funcionar en oposición los unos con los otros para obtener un interesante efecto. ¿Siempre dices exactamente lo que piensas en una discusión? ¿Puedes actuar como si estuvieras pasándotelo bien durante el importante pero aburrido banquete de tu mujer cuando estarías mucho más feliz navegando en el yate de tu primo? ¿Te puede estar delatando tu lenguaje corporal?

Con frecuencia la verdad de una persona queda revelada cuando se produce alguna discrepancia entre dos o más de los cuatro métodos utilizados para mostrar: acción, habla, apariencia y pensamiento. Por ejemplo, puede que George le diga a su hermana por teléfono que ese baile de adolescentes tipo instituto al que le está animando a ir suena ridículo y patético mientras a la vez anota la fecha, la hora y el lugar en que el baile tendrá lugar. El habla de George («¿Estás loca? ¡Qué idea más estúpida!») dice una cosa muy distinta a lo que indican sus acciones («Bueno, tal vez quiera ir»).

En *El gran Gatsby*, Daisy muestra una discrepancia poco después de que la conozcamos. Tom se levanta de la mesa de la cena para responder a una llamada de teléfono de su amante y Daisy de pronto se excusa y le sigue. Los invitados a la cena los oyen alzar la voz mientras discuten. Cuando Daisy vuelve a la habitación con Tom, dice sobre la llamada: «No se podía evitar», y empieza a balbucear alegremente sobre un pájaro que hay en el jardín. Sus acciones —abandonar abruptamente la mesa y discutir con Tom— contradicen su habla desenfadada. Aunque Daisy actúe como si todo estuviera bien, sus acciones le dicen al lector y también a los invitados que no es así.

Una ficción eficaz hace uso de los cuatro métodos para mostrar a los personajes, bien apoyándose los unos a los otros o bien contradiciéndose. La idea consiste en mezclarlos como hacemos en el equilibrio de instrumentos de una sinfonía. Piensa en estos cuatro métodos como si fueran la cuerda, el viento, el metal y la percusión de una orquesta y tú fueras el compositor que debe unir esos sonidos en un todo armonioso, o voluntariamente discordante.

TU TURNO:

Retoma al personaje sobre el que respondiste al cuestionario. Coloca a esa persona (todavía ficticia) en el mundo y deja que se muestre. Imagina que esta persona entra en la sala de espera de un terapeuta por primera vez. El tipo de terapia depende de ti (podría incluso tratarse de que el paciente debe intentar llevar al cónyuge o a una mascota a la consulta), aunque es bastante probable que esta persona se sienta un poco estresada. Manteniendo al personaje en la sala de espera, escribe un pasaje donde se le muestre a través de los cuatro métodos: acción, habla, apariencia y pensamiento. Si quieres ganar más puntos, pon a esta persona en una situación todavía más estresante, como convertirse en testigo de que están apuntando a alguien con una pistola. ¿Qué hará tu personaje *entonces*?

Solo detalles significativos

Una vez hayas creado personajes completos, no habrá límites a lo que sepas o muestres sobre ellos. Pero cuando des forma a tus personajes en el contexto de una historia, asegúrate de elegir con cuidado qué detalles incluyes. En otras palabras, resiste la tentación de ponerlo todo.

El hecho de que tu personaje, Lance, pasara año y medio en Harvard tal vez no sea relevante en una historia sobre Lance y Addie, una pareja que lleva casada cuarenta y tres años y que se enfrentan a la reciente muerte de su mascota de toda la vida, un doberman llamado Eugene. Sin embargo, ese detalle sobre Harvard podría cobrar importancia si, en lugar de tratar de la muerte de un perro, la historia tuviera que ver con que Lance se arrepintiera de la decisión que tomó en el pasado de dejar los estudios e irse a París con una mujer que conoció en el sindicato de estudiantes. ¿Hacen falta estos detalles en la historia sobre el perro? No, la educación en Harvard (o no) resulta innecesaria. Todo detalle de caracterización que incluyas en tus relatos debería funcionar para conseguir que la historia que estás contando avance o mejore.

No dejes que haya detalles superfluos que apabullen tu caracterización. En *Todo lo que asciende tiene que converger* de Flannery O'Connor, Julian y su madre están a punto de salir para asistir a la clase que ella tiene todos los miércoles en la asociación de jóvenes cristianos sobre cómo adelgazar:

> Estaba casi preparada para salir, de pie ante el espejo de la entrada, colocándose el sombreo mientras él, con las manos a la espalda, parecía sujeto al marco de la puerta esperando como san Sebastián a que la flecha empezara a atravesarle. El sombrero era nuevo y le había costado siete dólares y medio. Ella no hacía más que repetir: «Tal vez no debería haber pagado tanto. No, no lo debería haber hecho. Me lo quitaré y lo devolveré mañana. No debería haberlo comprado».
>
> Julian levantó los ojos hacia el cielo. «Sí, deberías haberlo comprado —le dijo—. Póntelo y vámonos».
>
> Era un sombrero horrible. Una solapa de terciopelo morada bajaba por uno de sus lados y se alzaba sobre el otro; el resto era de color verde y parecía un cojín con el relleno fuera. Decidió que no era tan cómico como desenfadado y patético. Todo lo que a ella le provocaba placer a él le parecía mezquino y le deprimía.
>
> Ella volvió a alzar el sombrero una vez más y se lo colocó lentamente sobre la parte de arriba de la cabeza.

La madre de Julian se preocupa por ese sombrero tan elaborado —decidiendo ponérselo y luego quitárselo—, lamenta haber decidido comprarlo y necesita que su hijo le diga que ha hecho bien. Esos detalles nos indican su inseguridad, su vanidad y su lentitud. Y tal vez lo más importante es que vemos que su comportamiento es una fuente constante de fastidio para su hijo. A primera vista, esta escena con el sombrero tal vez no parezca especialmente importante, pero el sombrero y sus características juegan un importante papel en el desarrollo de la historia cuando se encuentran con una mujer en el autobús que lleva el mismo modelo.

¿Qué tiene un nombre?

Los nombres no son algo trivial; deberían encajar con los personajes. Es cierto que probablemente tus padres eligieron tu nombre incluso antes de conocerte, y sin duda lo hicieron antes de que desarrollaras una personalidad discernible, pero como autor tú tienes la oportunidad de dejar que el nombre de un personaje desempeñe un papel en su caracterización.

Evita los nombres insípidos que no digan gran cosa sobre el personaje, como Joe Smith o Jane Jones. Y no des a todos tus personajes nombres parecidos como Mike, Mark, Mick y Mary porque eso solo sirve para que el lector se confunda. Por el contrario, busca la manera de revelar algo sobre tus personajes a través de sus apelativos.

Algunos escritores prefieren nombres que parecen hacer una declaración literal sobre el personaje. Dickens utilizaba nombres tan claros y coloristas como los que incluyó en *Nicholas Nickelby* (una historia que trata en gran medida sobre dinero[1]), donde hallamos personajes como Wackford Squeers, el señor Mulberry Hawk y la señorita Snevellicci. El narrador de *Lolita* adopta el apropiadamente pesado nombre de Humbert Humbert.

Pero los nombres también pueden resultar reveladores en sentidos más sutiles. En *El corazón es un cazador solitario* de Carson McCullers, el nombre Antonapoulos resulta adecuado para la naturaleza quisquillosa y puntillosa de ese personaje, mientras que el de su amigo, Singer, se hace eco de su simplicidad más apagada. Y no te olvides de los apodos. El apodo de Frankie Machine le viene del sonido de su apellido real —Majcinek— y de su capacidad para repartir cartas con tanta destreza (su brazo parecía una máquina).

TU TURNO:

Coge un listín de teléfonos. Ábrelo y apunta un nombre, el que sea. Esa persona será tu personaje. Piensa quién puede ser realmente esa persona. O qué personaje encajaría bien con ese nombre en particular. Deja que se forme una imagen en tu mente. Si te gusta, apunta los detalles sobre ese personaje. Si estás inspirado, podrías aplicar este personaje a cualquiera de los ejercicios anteriores de este capítulo. Y no habrá nada que te impida que hagas este ejercicio cada vez que te apetezca encontrar un personaje. ¡Hay más que suficientes nombres en el listín!

A veces los personajes no tienen nombre, como ocurre con el protagonista sin nombre de «Catedral». Algunos los conocemos solo por apelativos como «el hombre» o «la chica» como en el caso de *Colinas como elefantes blancos* de Ernest Hemingway. En estos casos tal vez los escritores quisieron que los personajes tuvieran cierto anonimato, aunque deberías utilizar este recurso pocas veces porque corres el riesgo de sonar pretencioso y, lo que es peor, te puede privar de una manera fantástica de caracterizar a tus personajes.

De hecho, en *El gran Gatsby*, Fitzgerald consiguió caracterizar a todo un grupo de personas tan solo usando sus nombres, cuando Nick recuerda algunos de los invitados de las fiestas de Gatsby:

> … recuerdo que Faustina O'Brien vino por lo menos una vez, y las chicas Baedecker y el joven Brewer, que perdió la nariz de un disparo en la guerra, y el señor Albrucksburger y la señorita Haag, su prometida, y Ardita Fitz-Peters, y el señor P. Jewett, que una vez fue director de la Legión Americana, y la señorita Claudia Hip con un hombre que supuestamente era su conductor, y un príncipe de algo a quien llamábamos Duque y cuyo nombre, si alguna vez lo supe, lo he olvidado.

CAPÍTULO 3

Trama: una cuestión de enfoque

por David Harris Ebenbach

Cuando aterricé en la Facultad de Vermont para participar en un programa de posgrado sobre escritura, ya tenía más de mil páginas de mi primera novela en la mano. Había estado trabajando en ella durante algunos meses. Sin embargo, había llegado a un callejón sin salida, no estaba exactamente seguro de lo que podía hacer con las páginas que había escrito. Entregué el borrador parcial a mi asesora, Ellen Lesser. Mi esperanza secreta era que lo declarara una obra de auténtica genialidad, brindándome así la motivación que necesitaba para seguir adelante y escribir el resto del libro. Lo que me respondió no fue tan radicalmente positivo pero sí mucho más útil. Lo que me dijo Ellen fue, en resumen, que me deshiciera de la mitad de las páginas que había escrito.

Lo primero que pensé fue que la novela era un motón de basura sin ningún valor y que debía abandonarla de inmediato y romper o quemar el borrador. Pero después de tomarme un poco de tiempo para tranquilizarme, estudié con más detenimiento los comentarios de Ellen y mi propio trabajo. En ese momento fue cuando empecé a aprender.

De hecho le habían gustado varias partes del libro, aunque también señalaba la superabundancia de explicación que atascaba el primer capítulo mientras que en la historia apenas sucedía nada. Señaló una conversación entre los personajes principales del relato que parecía bastante real pero que no tenía mayor objetivo. También me señaló escenas en las que los personajes realizaban acciones cotidianas —cepillarse los dientes, vestirse, caminar de un lugar a otro— que no tenían mucho que ver con el meollo de la novela.

En particular recuerdo una escena que mostraba a uno de mis dos personajes principales caminando de un extremo a otro de su apartamento con su gato tumbado sobre los hombros. Había estado leyendo y durmiendo a ratos; ahora decidía prepararse un bocadillo de mantequilla de cacahuete; después miraba por la ventana; más adelante miraba por otra; hacía calor. No estaba pasando gran cosa. Al pasear repasaba en su mente los antecedentes de su vida, detalles que yo estaba seguro que el lector necesitaría conocer. Mientras, ese mismo lector se estaba quedando dormido.

Mi asesora me sugirió que esas páginas las había escrito para mí mismo, para aprender a conocer a esas personas y aquellos lugares y situaciones que aparecían retratados en el libro y que lo había hecho para poder escribir sobre ellos de manera auténtica. Añadió que le parecía bien porque era posible que hacerlo fuera esencial

para mí. Pero también dijo que el lector no necesitaba conocer todo ese trabajo de preparación. Necesitaba la historia y la necesitaba en ese momento y en ese punto.

En otras palabras, tenía que replantearme seriamente la trama.

La trama frente a la vida real

La vida puede ser interesante. A veces la vida resulta emocionante y está cargada de acontecimientos. Pero pocas veces sigue una trama. Como un bocadillo porque tengo hambre; voy a trabajar y vuelvo a casa de nuevo, sintiéndome igual a como me sentí el día anterior; todo tipo de personas entran y salen del escenario a mi alrededor durante el día, pero eso parece más circunstancial y menos emocionante que lo que solemos encontrar en las novelas y en las historias cortas. Incluso la muerte, probablemente el único final verdadero que tenemos los seres humanos a nuestra disposición, parece producirse a menudo en medio de otras cosas, dejando muchas inacabadas.

Podríamos decir que la trama *es* como la vida real si, tal y como aconseja Elmore Leonard, eliminas de ella todas las partes aburridas. Pero eso nos vuelve a llevar a mi premisa, la que establece que ningún argumento es exactamente como la vida real. La trama es uno de los elementos de nuestro oficio que claramente separa el mundo real del ficticio. Cuando las personas te preguntan «¿de qué trata?» haciendo referencia a su propia existencia, ni siquiera están seguros de si deberían esperar una respuesta. Sin embargo, siempre se plantean esa pregunta cada vez que están ante una historia corta o una novela, y más vale que les demos una respuesta. Toda ficción de éxito tiene un objetivo, tiene una secuencia de acontecimientos fascinante y con significado. El propósito de este capítulo consiste en demostrar cómo se puede dar vida a la página dándole vida a la trama de nuestro relato.

Piensa por un momento en una historia con la que realmente disfrutaras, una de esas historias que recuerdes que no podías dejar, que tenías que seguir leyendo por su suspense. Es más que probable que tuviese una trama magnífica. Al leerla, un acontecimiento provocaba otro aún más interesante que el anterior; la situación se volvía más y más tensa y tú te preguntabas todo el rato cómo iba a acabar todo aquello.

Ése es el beneficio más tangible aportado por la trama. Aunque en algunos círculos literarios de alto nivel el término «libro que engancha» no es en absoluto un halago, la realidad es que algunas de las novelas más famosas —*Beloved* de Toni Morrison, por ejemplo, o *David Copperfield* de Charles Dickens o *Hijo nativo* de Richard Wright— funcionan muy bien porque tienen argumentos que arrastran irresistiblemente a los lectores, desde el principio hasta el final. Cuando leemos nos tiene que preocupar lo que está ocurriendo y lo que puede pasar a continuación. Y si eso no fuera así, las historias que leamos acabarán abandonadas antes de que las terminemos, recogiendo polvo sobre una estantería.

En el corazón de toda gran ficción se encuentra la emoción creada cuando realmente sentimos que el relato persigue algo específico, cuando sigue una trama.

La forma en la que se produce es bastante sencilla, por lo menos en teoría. La trama aporta coherencia a la ficción uniendo a todos los personajes, los ambientes, la voz y todo lo que los rodea alrededor de una única fuerza organizadora. Sí, eso es, una *única* fuerza organizadora. Después de todo, una historia corta, incluso aunque tenga un gran impacto sobre un lector, es en realidad un mundo muy pequeño y definido y lo mismo ocurre, sorprendentemente, con las novelas. Las obras de ficción no tratan, ni pueden tratar, sobre un millón de cosas y, por lo general, solo tratan de una cosa. Y esa cosa, la fuerza que lo aúna todo en una obra de ficción de éxito, es una única pregunta apremiante.

La gran pregunta dramática

Esta pregunta —a menudo conocida como la gran pregunta dramática— suele ser una pregunta directa que tiene como respuesta sí o no; una pregunta que se suele poder contestar al final de la historia. «¿Encontrará Brian un trabajo?». «¿Se trasladarán Jamie y Ana a apartamentos independientes?». «¿Dejará Shira finalmente de ignorar a su niña interior?».

Si te detienes y miras a tu alrededor encontrarás que las grandes preguntas dramáticas son las que organizan las cosas en toda la literatura. Analiza las siguientes historias cortas. *El barril mágico* de Bernard Malamud es una obra muy concurrida, poblada por personajes fascinantes y un memorable estilo narrativo, pero la preocupación básica es si el estudiante rabínico Leo Finkle encontrará una mujer. En *Memorial Day* de Peter Cameron nos preguntamos si el chico que narra la historia podrá recuperar de alguna forma su vida anterior, aquella en la que sus padres seguían casados. En *Los blues de Sonny* de James Baldwin nuestro narrador se pregunta si Sonny podrá superar su difícil vida y su sufrimiento y, haciéndose eco de ello, si todos nosotros seremos también capaces de hacerlo.

La gran pregunta dramática sigue siendo la fuerza organizadora central incluso en el mundo relativamente complejo de las novelas. En *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, la pregunta es si Elizabeth Bennet acabará con el señor Darcy. La pregunta en *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway es si Robert Jordan escapará de su aparente destino y sobrevivirá a su misión militar. En *Al este del edén* de John Steinbeck la pregunta parece ser si Cal será perdonado por haberse convertido en quien es. Cientos de páginas y en todos estos casos hay una pregunta dominante desde el principio. Uno de los motivos principales por los que seguimos leyendo es por la intriga que crea la gran pregunta dramática. Necesitamos saber cuál acabará siendo la respuesta.

Lo que naturalmente me lleva a todas esas respuestas tan importantes. Si has planteado una pregunta, está claro que tendrás que ofrecer una respuesta, pero merece la pena indicar que tienes una gama de posibles respuestas: *sí, no* y *quizá* son todas respuestas válidas. Sí, tienes razón, está bien que Brian encuentre un trabajo, está bien que no lo encuentre, suponiendo que los acontecimientos de la historia y la naturaleza del personaje de Brian justifiquen el resultado. Incluso se te permite decir *quizá*, siempre que hayas convencido al lector de que has hecho todo lo posible y que, sin embargo, al final, ni *no* ni *sí* serían verdaderamente sinceros.

No obstante, debes tener en cuenta que los lectores tienden a sentirse insatisfechos si la respuesta, sea cual sea, viene producida por una especie de *deus ex machina*, un término griego que se refiere a los actos aleatorios de algún dios o a la suerte que lo resuelve todo. Éste es uno de los motivos por los que algunos lectores se

alejan de Dickens hoy, ya que los milagros que resuelven muchas de sus novelas pueden parecer un poco demasiado sencillos para el lector moderno. La respuesta debería venir directamente de las acciones o los pensamientos del protagonista[2].

Pero la norma más importante es que tu respuesta debe equipararse a tu pregunta. Si te pasas toda la historia preguntándote si Brian encontrará trabajo y acumulas la tensión alrededor de sus repetidos y cada vez más urgentes intentos por hacerse con un puesto, no puede terminar concluyendo: «Sí, aprenderá a amar de nuevo». Debes concluir con una decisión sobre su futuro laboral. Ese desequilibrio entre la pregunta y la respuesta hará que el lector diga con cierta irritación: «¡No sé de qué trata esta historia!». Y eso es lo último que queremos.

Aunque la gran pregunta dramática pueda parecer extraña a algunos escritores, como si se tratara de un elemento raro que debemos introducir a la fuerza en un relato, donde tal vez no encaje, es una de las partes orgánicas de tu universo ficticio y está conectada con todos los otros elementos de la obra. Lo más importante es que la pregunta surge de la relación que hay entre tres elementos: el protagonista, su objetivo y el conflicto que se interponte ante esa meta.

TU TURNO:

Piensa en una de tus obras favoritas de ficción: *Lo que el viento se llevó, Colinas como elefantes blancos, La telaraña de Carlota*… e intenta averiguar cuál puede ser su gran pregunta dramática. Recuerda que se trata de una pregunta que se puede responder con un *sí*, un *no* o un *quizá*. A veces esta pregunta requiere cierta búsqueda. Tal vez incluso quieras volver a echar otro vistazo o releer la historia que has elegido.

El protagonista. El protagonista es, simplemente, el personaje principal de tu obra. Él o ella es el personaje más complejo y multidimensional del relato, el que está más trabajado e iluminado y al que con más detenimiento seguiremos. La gran pregunta dramática siempre se centra en el protagonista, sobre todo en lo que va a ocurrir en su vida.

Debido a toda esa atención que recibe el protagonista, las obras de ficción suelen tener tan solo uno. Está claro que hay novelas con protagonistas múltiples —*El ruido y la furia* de William Faulkner, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *América ocaso* de Rick Moody no son más que unos pocos ejemplos— pero incluso las novelas tienen en su mayoría un solo protagonista. Los escritores con frecuencia añaden páginas y extensión a sus novelas no para explorar un puñado de personajes, sino para analizar *uno* con mayor detenimiento.

Un ejemplo clásico es *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger, que ofrece al lector un y único Holden Caulfield. Holden es un adolescente hipersensible que utiliza palabras muy duras, es listo pero inepto, le asusta el mundo, carece de experiencia, tiene esperanza y es infeliz, solitario y joven, todo a la vez. Se ha convertido en uno de los personajes favoritos de la literatura, en parte porque nos metemos tan profundamente en su mente que a veces casi nos convertimos en él.

Está claro que a pesar de lo mucho que nos podamos sentir deslumbrados por su personalidad atrayente y cordial, esa personalidad por sí misma no sería suficiente para mantenernos leyendo toda la extensión del libro. Para conseguir que sigamos pasando las páginas, Holden tiene que tener una historia.

El objetivo. El capítulo 2 sobre los personajes sugiere que en el corazón de todos ellos se oculta un deseo. El deseo del protagonista es la clave para que avance la trama del relato. Al igual que la historia se verá impulsada por *una* pregunta, esa pregunta cobrará importancia en primer lugar por ese *algo* que el protagonista desea sobre todo lo demás. Llamémoslo objetivo. El objetivo del protagonista va a tener que ver específicamente con obtener una respuesta *afirmativa* o *negativa* a la gran pregunta dramática.

El objetivo puede ser consciente cuando el protagonista sabe lo que busca, o puede ser inconsciente y guiar las acciones del protagonista sin desvelarse de forma explícita ni siquiera ante él o ella. En todo caso es ese deseo u objetivo del protagonista lo que plantea la pregunta de forma abierta al lector.

El objetivo puede ser concreto, como el trabajo que busca el personaje, o abstracto, como el deseo de sentir que se vale por sí mismo como persona. Sin embargo, es importante observar que en la práctica los objetivos abstractos se relacionan con objetivos concretos, y viceversa; la comida puede transmitir una sensación de comodidad, el poder se suele relacionar con el dinero y, obviamente, un trabajo puede aportarnos un sentimiento de valía. Por lo general, los objetivos abstractos deben representarse en las historias con algo concreto para evitar que transmitan la sensación de ser… bueno… demasiado abstractas y resulte difícil formular los acontecimientos de la trama.

En *El guardián entre el centeno* el objetivo de Holden es encontrar un lugar al que sienta que pertenece. Persigue esa idea abstracta de forma concreta, yéndose a la ciudad de Nueva York a buscar a una persona, a cualquier persona que le comprenda y no sea «rara». A partir del momento en que entendemos a nuestro protagonista y su objetivo, descubrimos la gran pregunta dramática. La gran pregunta dramática de *El guardián entre el centeno* es: «¿Encontrará Holden el lugar al que pertenece?».

Que el personaje consiga o no lo que quiere es otra historia.

TU TURNO:

Imagínate un protagonista que parece tenerlo todo, un hogar, seguridad económica, una pareja que le quiere. Dale un nombre, un cuerpo y unos cuantos detalles. Después imagínate que persigue un objetivo abstracto. Une a ese objetivo abstracto una meta concreta que pudiera funcionar en esta historia. Por ejemplo, si esta persona desea vivir aventuras de manera abstracta, tal vez puedas establecer como meta concreta dar la vuelta al mundo navegando. Pista: es probable que la meta deba surgir de algo que falta en la vida aparentemente perfecta de esta persona.

Conflicto. El objetivo del protagonista puede ir contra lo que deseen otros personajes

o incluso en contra de su realidad física y social. En otras palabras, para que la historia funcione hay que sembrar obstáculos en el camino de nuestro personaje principal. Esos obstáculos crearán un conflicto. Aunque nos apetezca hacerlo, no debemos ponérselo fácil a nuestros personajes. Facilitar la vida a los personajes acaba produciendo ficción de mala calidad. Toda trama depende del conflicto.

Y para que las cosas se mantengan realmente interesantes, el conflicto debería crecer cada vez más. Esas fuerzas —las que empujan al personaje principal hacia el resultado deseado y las que le empujan en dirección contraria— aumentan en la misma medida a lo largo del relato de ficción, al igual que un par de luchadores que en un pulso están muy igualados, hasta que uno de ellos debe rendirse. Cuanto más fiera sea la lucha, mejor será la historia.

El conflicto puede adoptar muchas formas. Algunos obstáculos son externos al personaje y los podemos encontrar en otras personas (como los antagonistas, esos personajes que de forma activa intentan evitar que el protagonista alcance sus metas) o en estructuras de la sociedad, en la naturaleza, en actos de Dios, o en cualquier conjunto de elementos externos. Una mujer que busca refugio tal vez no tenga dinero para conseguirlo, por ejemplo, o un hombre que busca el amor tal vez no haya encontrado a alguien que tenga interés en ofrecérselo.

Hay otros obstáculos que son internos. La misma mujer tal vez «no sienta que merece» cobijo y el hombre quizá «no sepa el modo de» buscar el amor. En estos casos, la pelea en cuestión se desarrolla en gran medida dentro de la mente de nuestros personajes, entre los deseos por un lado, y los miedos y las limitaciones personales por otro. Las historias que realmente nos emocionan, que tienen verdadera profundidad suelen exigir que por lo menos parte del conflicto sea interno.

Con frecuencia en un relato hay muchas fuentes de conflicto, tanto interno como externo. Sin embargo, aunque esos obstáculos resulten dolorosos para el protagonista, son buenas noticias para la historia y para el lector. Por ejemplo que, «una familia que se está muriendo de hambre salga a mendigar comida y al cruzar el umbral de la puerta enseguida la encuentre», no da juego para escribir una historia interesante.

El guardián entre el centeno está llena de conflictos. Holden Caulfield intenta de forma repetida encontrar situaciones en las que se sienta seguro y comprendido… con figuras autoritarias como el señor Spencer y el señor Antolini, con compañeros como Stradlater o Carl Luce, con posibles relaciones sentimentales como Sally Hayes, con familia e incluso con una prostituta. Pero todos sus intentos fracasan una y otra vez; allá adonde va se encuentra con obstáculos externos y conoce a «imbéciles», «raritos» y gente que abusa de su confianza. También se enfrenta a obstáculos internos cuando no es capaz de expresarse adecuadamente con las personas que le rodean, cuando no consigue aclararse ni siquiera consigo mismo; probablemente ni siquiera sepa que *tiene* un objetivo, y está claro que no tiene ni idea de cómo

alcanzarlo. Sin embargo lo persigue con cada vez mayor intensidad, llegando al final incluso a plantearse un plan vago y desesperado para huir a Colorado.

¿Acaba Holden encontrando lo que está buscando? Bueno, sí que decide abandonar sus planes de Colorado y quedarse con la única persona en la que realmente confía —su hermana Phoebe— aunque ese movimiento positivo también les da la oportunidad a sus padres de internarlo en una institución psiquiátrica y después enviarlo a otro colegio raro. Aunque Holden no ha alcanzado su objetivo, no ha perdido la esperanza de conseguirlo algún día. *El guardián entre el centeno* es una de esas historias que termina con un *quizá*.

TU TURNO:

Recupera al protagonista que creaste para el ejercicio anterior, el que tenía el objetivo concreto. Haz una lista de obstáculos —internos y externos— que pudieran interponerse en su camino hacia la consecución de su meta. Incluye tantos como se te ocurran, incluso más de los que pudieras utilizar en una historia. Y finalmente, en una frase, crea una gran pregunta dramática que pudieras emplear en la historia de este personaje. Recuerda, se trata de una pregunta que se puede responder con un *sí*, un *no* o un *quizá*.

La estructura de la trama

Ahora analizaremos con detenimiento la estructura que surge —y apuntala— la gran pregunta dramática y, por ende, la trama. La estructura es en realidad inseparable de la trama. Ésta es la secuencia de acontecimientos de un relato que nos lleva a responder la gran pregunta dramática; la estructura es la forma que se extiende en todas direcciones y mantiene la secuencia de acontecimientos en el orden correcto. Afortunadamente no necesitamos volver a inventar la estructura cada vez que comenzamos a escribir una nueva obra de ficción porque ya tenemos un modelo a nuestra disposición.

El modelo está, sin duda, bien probado ya que existe hace más de dos mil trescientos años, desde la *Poética* de Aristóteles, un discurso sobre el modo en que funciona el drama. De hecho, gran parte de nuestro pensamiento sobre la narrativa se deriva de la *Poética*, que a su vez nació del floreciente teatro griego y de la mitología que lo rodeaba, ambos ricos en historia y trama. Lo que Aristóteles codificó sigue aplicándose historia tras historia y novela tras novela hoy en día.

El modelo de trama aceptado y ofrecido por la *Poética* es más complejo de lo que parece a primera vista. Dice que las obras de ficción cuentan con un planteamiento, un nudo y un desenlace. Bueno, sí, tal vez eso sea de perogrullo, pero lo más importante que nos dice es que esas secciones desempeñan papeles diferenciados a la hora de contar una historia con éxito.

Ahora repasaremos estas tres secciones y comentaremos la función de cada una, ilustrándolas, y para ello analizando con detenimiento «Catedral» de Raymond Carver que, en su síntesis, trata de un hombre que tiene como invitado a cenar a un viejo amigo de su mujer, un hombre ciego.

El planteamiento. La introducción[3] o planteamiento de una historia debe cumplir tres funciones: debe introducir al lector en medio de la acción; debe ofrecer toda la información básica *necesaria* para que el lector se meta en la historia y debe establecer la gran pregunta dramática. Analicemos cada uno por separado.

El primer deber de todo planteamiento de una historia consiste en comenzar en el momento correcto. La historia no debería empezar cuando todo está tranquilo, cuando no ocurre nada, cuando todo es parecido a como siempre ha sido. Pensemos en lo aburrido que resultaría si tu amigo te contara una historia sobre algo realmente emocionante pero empezara la anécdota dos días antes de que realmente ocurriera. Después de todo, el motivo por el que contamos una historia es porque hay algo nuevo y diferente en la vida, algo está ocurriendo que llama la atención. Y tu responsabilidad como escritor es comenzar tu trabajo en ese momento de cambio.

La primera frase de «Catedral», por ejemplo, dice:

Un ciego, antiguo amigo de mi mujer, iba a venir a pasar la noche en casa.

No comenzamos la historia unas semanas antes, cuando no iba nadie de visita. Comenzamos el día que es el centro de toda la obra.

Comenzar en ese momento concreto de cambio implica que el lector carece todavía de toda la información básica de los acontecimientos que están desarrollándose, así como de los personajes que reaccionan ante ellos. Por lo tanto, el planteamiento de la historia debe ofrecer suficientes explicaciones para que los lectores sepan qué está ocurriendo y por qué. El tema más importante en este caso es alcanzar el equilibrio correcto. El lector no necesita saberlo todo, y está claro que tampoco necesita saberlo de inmediato; si se aporta demasiada información sobre los antecedentes, se ralentiza el relato, lo que puede provocar aburrimiento o confusión si esos datos son irrelevantes. Además deberíamos guardar alguna información para más adelante.

Las explicaciones se sucederán durante toda la obra. La clave consiste en aportar todos los datos necesarios hasta ese momento. Y ninguno más. Está claro que alcanzar ese equilibrio es cuestión al principio de probar, fallar y volver a probar, pero a la larga se convierte en cuestión de instinto. Con la experiencia aprenderás a dar a tus lectores solo la información que necesiten conocer y sabrás hacer que esa información resulte interesante y relevante integrándola con la acción que se esté desarrollando.

«Catedral» es inusual en el sentido de que tiene un planteamiento largo y ofrece muchas explicaciones al principio. Sin embargo, todas ellas resultan útiles. En primer lugar, aprendemos cosas sobre el protagonista, que también es el narrador y, curiosamente, alguien cuyo nombre nunca se menciona. Descubrimos, por ejemplo, que el narrador tiene unas extrañas percepciones de los ciegos que se derivan de las películas que ha visto y que para él «tener un ciego en casa no era una cosa que yo esperase con ilusión». Nos dicen que el invidente va de visita porque su mujer ha fallecido y está por la zona visitando a su familia política. Nos dicen que la esposa del narrador había trabajado con el ciego (como sigue llamándole el narrador, incluso después de descubrir que su invitado se llama Robert) hacía diez años y habían mantenido su amistad por correspondencia desde entonces, después del divorcio de ella de su primer marido y después de su matrimonio con el narrador.

Y lo que es aún más importante, descubrimos que al protagonista no le interesa demasiado nada de esto. Su mujer, hace algún tiempo, le enseñó un poema que había escrito sobre un ciego y su respuesta fue que «no pensaba gran cosa sobre el poema». Ella le puso una de las cintas que le había enviado el ciego como parte de su correspondencia e incluso aunque se mencionaba al narrador en la grabación (o tal vez por ello), no mostró tampoco demasiada curiosidad. De hecho, el narrador demuestra tener poco que ver con la vida en general. Parece que no tiene amigos

propios. Su desinterés por la poesía de su mujer es un desinterés por la poesía en general. Tiene un trabajo que no le gusta, pero no tiene planes para hacer nada al respecto. Y describe beber como un «pasatiempo». El narrador es un zoquete.

El objetivo de este protagonista es extraño, especialmente si estamos acostumbrados a considerar que *meta* y *ambición* son sinónimos (algo que no deberíamos hacer en la ficción), y tal vez ni siquiera sepa conscientemente que lo tiene. Sin embargo sigue siendo un objetivo. Lo que quiere el narrador protagonista es dejarse llevar por su propia inercia, evitar nuevas experiencias que le lleven a analizar su vida con demasiada profundidad. En el contexto de esta historia, su objetivo consiste en que nada le afecte y en que nada cambie con la llegada de este indeseado invitado.

La historia comienza con un conflicto simplemente porque el narrador teme la llegada del ciego y esa resistencia se convierte en un asunto serio al acercarse la hora de su llegada. Incluso el marido y la mujer se pelean por ello:

> —Si me quieres —dijo ella—, hazlo por mí. Si no me quieres, no pasa nada. Pero si tuvieras un amigo, cualquiera que fuese, y viniera a visitarte, yo trataría de que se sintiera a gusto.

La visita ya está irrumpiendo en la existencia estable aunque no envidiable del protagonista. Desde el principio ya percibimos cuál va a ser la gran pregunta dramática de la historia y resulta esencial que el relato la plantee lo más cerca posible del principio. La pregunta queda muy bien ilustrada en algunas de las cavilaciones del protagonista sobre el ciego:

> [El ciego y su mujer] se habían casado, habían vivido y trabajado juntos, habían dormido juntos —y hecho el amor, claro— y luego el ciego había tenido que enterrarla. Todo esto sin haber visto ni una sola vez el aspecto que tenía la dichosa señora. Era algo que yo no llegaba a entender. Al oírlo, sentí un poco de lástima por el ciego. Y luego me sorprendí pensando qué vida tan lamentable debió de llevar ella. Figúrense una mujer que jamás ha podido verse a través de los ojos del hombre que ama. Una mujer que se ha pasado día tras día sin recibir el menor cumplido de su amado. Una mujer cuyo marido jamás ha leído la expresión de su cara, ya fuera de sufrimiento o de algo mejor.

En este pasaje, el narrador podría haber estado describiendo fácilmente su relación con su propia esposa, a quien no comprende, y el lector empieza a ver el paralelismo que existe entre el ciego y el protagonista. Este descubrimiento, junto con la información que ya hemos recibido, nos hace plantearnos la pregunta: «¿Llegará a cambiar el narrador a lo largo de esta historia hasta poder realmente “verse” (o comprenderse) a sí mismo y su vida?». En cualquier caso, a estas alturas ya tenemos nuestro planteamiento y comprendemos muchas cosas.

A pesar de estas responsabilidades —poner en marcha la acción, presentar la información básica, plantar una gran pregunta dramática—, las introducciones suelen ser breves, a menudo mucho más cortas que la de «Catedral». El lector no tiene ganas

de pasar mucho rato poniéndose al día y por eso las explicaciones deben ser limitadas. El lector quiere llegar a lo interesante, a la acción; en otras palabras, a lo que llamamos el nudo del relato.

El nudo. Aunque en la práctica el planteamiento y el nudo de una obra de ficción se puedan solapar un poco, como ocurre en «Catedral», son entidades bastante diferentes. En primer lugar, el nudo o desarrollo suele ocupar la mayor parte del espacio en la obra, más páginas, con mucho, que el planteamiento o el desenlace. No debería sorprendernos, tiene que hacer la mayor parte del trabajo. El nudo narrativo suele contener informaciones adicionales que profundizan aún más en los personajes y las situaciones con que nos hemos encontrado en el planteamiento. También es en el nudo donde se produce la acción central de la historia, donde tienen lugar todos los acontecimientos, excepto el de apertura y el de cierre.

Lo más importante es que la sección del nudo es donde aparecen los obstáculos desalentadores que se cruzan en el camino del protagonista hacia su objetivo una y otra vez y donde las fuerzas unidas contra él o ella se vuelven cada vez más poderosas. Es allí donde el conflicto crece y crece hasta que ya no puede crecer más. Algunas personas lo ilustran en forma de «gráfico de la trama» donde la tensión se representa por medio de una línea ascendente que avanza de izquierda a derecha para, de pronto, caer al final. Lo visualicemos como lo visualicemos, lo básico es que una serie de acontecimientos muy relacionados entre sí deben hacer aumentar la tensión y el conflicto hacia una crisis.

Obviamente, los acontecimientos de la sección del nudo no se producen al azar. Merece la pena resaltar que el mundo ficticio es un mundo de causa y efecto. E. M. Forster comentó una vez que: «La Reina murió y entonces el Rey murió» no es una trama, mientras que: «La Reina murió y entonces el Rey murió de pena» sí lo es porque contiene causa y efecto. En el universo ficticio, las cosas ocurren como resultado de las acciones de los personajes, y las acciones de los personajes son respuestas a cosas que han ocurrido. El nudo de tu relato no debería ser una mezcla de acontecimientos en orden arbitrario. Debería contener una cadena de acontecimientos, cada uno unido con fuerza a su antecesor.

Aunque en «Catedral» la frontera entre el planteamiento y el nudo tal vez esté un poco turbia, probablemente no nos equivoquemos si la situamos en el momento en que el invidente llega a la casa de nuestro narrador. Lo que ocurre después es sin duda una «cadena» de acontecimientos, cada torpe movimiento del protagonista provoca un movimiento contrario en el ciego, que es su antagonista (aunque amistoso) en la historia.

La tensión y el conflicto aumentan cuando el invitado aparece. Ya desde el principio el narrador no sabe qué decirle a este hombre ciego y le pregunta en qué lado del tren se sentó de camino allí porque, aunque es totalmente irrelevante, el

paisaje que se disfruta a través de las ventanas es mucho mejor en uno de los lados del tren que en el otro. Debido a esas nociones preconcebidas sobre la ceguera, el narrador también se ve pillado con la guardia baja en casi todos los aspectos que va descubriendo de su invitado. El hecho de que no lleve gafas oscuras, que haya trabajado en muchos puestos diferentes, que fume, e incluso que tenga barba. Si lo que este protagonista quiere más que nada en el mundo es evitar experiencias nuevas y reveladoras, a estas alturas ya tiene muchos problemas.

Mientras toman unas copas y en la cena, el narrador se ve expuesto a cada vez más y más información sobre su invitado, ya que su mujer centra toda la conversación en el invidente e ignora casi por completo al protagonista. «En vano esperé oír mi nombre en los dulces labios de mi mujer», se queja en un momento dado. Por un lado está contento de que le dejen fuera porque se puede encerrar en sí mismo durante la cena pero, por otro, la escena resulta bastante incómoda. El protagonista queda aún más claramente retratado como una persona encerrada en su propio y limitado mundo. Y comienza a sentirse un poco celoso de toda la atención que está recibiendo el ciego, llamándole «un ciego aprendiz de todo y maestro de nada» tras escuchar interminables historias sobre el pasado del hombre.

El conflicto aumenta aún más cuando la mujer los abandona quedándose dormida en el sillón mientras los dos hombres permanecen sentados ante el televisor. Ahora el protagonista es la única compañía del invitado. Incluso intenta animar al ciego a que se acueste, pero el invitado prefiere quedarse levantado y conocer al protagonista. El narrador pronto recurre a métodos que le permitan escapar de la intimidad; fuma un poco de hierba con el ciego y siguen sentados ante la televisión.

Pero entonces empieza a ocurrir algo interesante. El continuo encanto de Robert comienza al fin a afectar un poquito al narrador. Aunque intenta luchar contra ello, peleando por encontrar el canal adecuado en la televisión, sorprendentemente, también reconoce que le alegra el cambio de ritmo. La mayoría de las noches ve la televisión y fuma hierba él solo. Como no puede encontrar nada mejor, se quedan con un programa sobre iglesias y catedrales.

Es más o menos en ese momento cuando se produce un conflicto interno en el narrador. Aunque intenta luchar contra ello, nuestro narrador está empezando a reconocer el vacío de su propia vida y a sentir una creciente curiosidad y simpatía por Robert. Y le pregunta al ciego:

> —¿Tiene usted idea de lo que es una catedral? ¿El aspecto que tiene, quiero decir? ¿Me sigue? Si alguien le dice la palabra catedral, ¿sabe usted de qué le hablan?

El ciego admite que en realidad sabe muy poco sobre el tema y le pide a nuestro narrador que intente describir lo que está viendo en la pantalla. Él hace lo que puede. Hay una parte de él que casi quiere hacer un buen trabajo, aunque se vuelva contra su

objetivo de permanecer anclado en su propia inercia. Sin embargo, sus propias limitaciones le retienen; no sabe explicar catedrales demasiado bien.

> —Supongo que no soy creyente. No creo nada. A veces resulta difícil. ¿Sabe lo que quiero decir?

Y:

> —Tendrá que perdonarme —le dije—. Pero no puedo explicarle cómo es una catedral. Soy incapaz. No puedo hacer más de lo que he hecho.

La lucha interior del narrador está creciendo ahora hasta alcanzar un nivel casi titánico. Está realmente dividido porque se sigue aferrando a su statu quo (su meta original), aunque en ese momento haya una parte de él a la que le gustaría volver a conectarse con el mundo y que su vida tuviese un significado más elevado.

Pero este nudo no sirve como respuesta a la gran pregunta dramática. La pregunta no era si iba a *querer* volver a reconectarse, a recuperar la visión de una mente abierta, sino si lo *conseguiría*. Recuerda que es crucial que tu historia responda no a una pregunta cualquiera, sino a la pregunta que ha estado planteándose durante todo el tiempo. De hecho, ahora se está enfrentando cara a cara con el mayor conflicto posible de su vida, entre esa apatía que le paraliza y su escaso interés por una vida que tenga más sentido.

El ciego le obliga a enfrentarse directamente al conflicto sugiriendo que el narrador coja un bolígrafo y un papel para que, juntos, puedan dibujar una catedral. Eso obligará al narrador a adoptar la perspectiva de su invitado, a sentir el mundo a través de él, elevando la tensión hasta su punto máximo. Y todo ello llevará a uno de los desenlaces más emotivos que he encontrado jamás en ningún otro relato breve.

El desenlace. El desenlace o final probablemente sea la parte más breve de la obra, en particular en la ficción contemporánea. Los escritores contemporáneos tienden a no extenderse en sus desenlaces y evitan desplegar en su totalidad las ramificaciones finales de lo que está teniendo lugar. Sin embargo, el desenlace de una historia tiene unas responsabilidades importantes. Tal vez esta sección del relato sea la más breve, pero también es el lugar en el que todo se une.

El desenlace suele seguir una pauta que podríamos llamar de «las tres C»: crisis, clímax y consecuencias. La crisis es el punto en el que la tensión alcanza su grado máximo; el clímax es donde se rompe la tensión y donde recibimos la respuesta a nuestra gran pregunta dramática. A continuación se alude a las consecuencias, aunque de forma breve, al final de la obra. Como la mayoría de los relatos, «Catedral» sigue ese formato.

Volvemos al narrador que está intentando dibujar una catedral con la mano del ciego sobre la suya, de tal forma que el invidente pueda seguir el movimiento. Este

episodio produce la crisis, donde el conflicto entre el objetivo original del protagonista y todos los obstáculos internos y externos llega a ser demasiado para soportarlo. Comienza de manera sencilla:

> Primero tracé un rectángulo que parecía una casa. Podía ser la casa en la que vivo. Luego le puse el tejado. En cada extremo del tejado dibujé flechas góticas. De locos.

Está intentándolo, pero todavía no ha superado sus limitaciones y existe la posibilidad real de que, en cualquier instante, abandone el esfuerzo y se hunda de nuevo en su vida habitual. Pero el ciego le presiona en todo momento y cobra fuerza.

> Seguí con ello. No soy ningún artista, pero continué dibujando de todos modos.

La mujer del narrador se despierta, ve lo que está ocurriendo y lo reconoce como el increíble acontecimiento que es. «¿Qué estáis haciendo?» pregunta desesperadamente. La tensión se mantiene al máximo mientras esperamos ansiosos que el protagonista cobre vida de verdad ante nuestros ojos. Entonces, el ciego lleva la historia hacia su clímax:

> —Ahora cierra los ojos.

Eso es pedirlo todo de nuestro narrador. Si es capaz de cerrar los ojos para experimentar este momento en toda su grandeza, realmente habrá *abierto* los ojos, se habrá abierto al mundo que le rodea. Los cierra pero ¿qué está ocurriendo en su interior?

> Y continuamos. Sus dedos apretaban los míos mientras mi mano recorría el papel. No se parecía a nada que hubiese hecho en la vida hasta aquel momento.

Y finalmente llega el clímax, el momento en que recibimos la respuesta que hemos estado esperando: recuerda que la gran pregunta dramática no era si nuestro narrador iba a tener una revelación —y ya la ha tenido—, sino si cambiaría, si sería ahora una persona que realmente ve. Nuestra respuesta la tenemos en las líneas finales de la historia, cuando el ciego le dice a nuestro narrador que abra los ojos de nuevo:

> Pero yo tenía los ojos cerrados. Pensé mantenerlos así durante un poco más. Creí que era algo que debía hacer.
>
> —¿Y bien? —preguntó—. ¿Estás mirándolo?
>
> Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero yo no tenía la impresión de estar dentro de nada.
>
> —Es verdaderamente extraordinario —dije.

Un desenlace como éste puede acabar con el lector literalmente anegado en lágrimas, qué liberación más grande, obtener una respuesta *afirmativa* tal y como la obtenemos. Nuestro narrador está, por lo que parece ser la primera vez en mucho tiempo, abierto

del todo, viéndose a sí mismo y al mundo de una forma nueva, mientras nosotros, qué irónico, lo sabemos porque mantiene los ojos «cerrados». Dice que ya no está en su casa y entendemos que significa que ya no está atrapado en sí mismo de la misma manera. La respuesta a la pregunta final del ciego es que nuestro protagonista está por fin mirando y «viendo».

El clímax, obviamente, contiene las consecuencias, aunque éstas se desplieguen más en la mente del lector que en el verdadero papel. Aunque no sabemos si hemos presenciado un cambio tan dramático y permanente como el de Ebenezer Scrooge en *Cuento de Navidad* de Charles Dickens sí sospechamos que las cosas nunca volverán a ser exactamente igual. Todo lo que observamos al principio —el temor del narrador a tener nuevas experiencias, sus prejuicios con la gente que no conoce, su desinterés por su mujer, por sí mismo y por su propia existencia—, todas esas actitudes son ahora especies en peligro de extinción. Todavía no podemos estar seguros de si desaparecerán completamente o no, pero sí sabemos que por lo menos por ahora se ha elevado por encima de ellas y tenemos motivos para esperar que los efectos resulten duraderos. Está claro que no se nos dice nada de esto de forma directa. Como en la mayoría de los relatos contemporáneos, es más probable que sintamos las consecuencias en vez de leerlas.

Se ha dicho que los finales deberían dar la sensación de ser inevitables e inesperados y que si miramos hacia atrás ése sea el único desenlace que tiene sentido aunque nos resulte sorprendente cuando se produzca. Piensa en un buen relato de misterio. Aunque al final nos damos cuenta de que teníamos todas las pistas ante nosotros, no habíamos sido capaces de unirlas de la manera correcta. En otras palabras, ahora que sabemos lo que sabemos, nos resulta obvio.

Está claro que en «Catedral» el final es inesperado. ¿Cómo podría alguien que se ha encerrado en sí mismo con tanto empecinamiento volver a abrirse? Sin embargo, si miramos hacia atrás también vemos que había pistas dispersas a lo largo de todo el relato mostrándonos que tenía más interés por cambiar de lo que podríamos haber imaginado al principio. Tenemos sus celos por la amplia gama de experiencias que tiene el ciego; su simpatía hacia la mujer del invidente que nunca fue vista por su marido; su placer tímido y ambivalente al quedarse levantado a solas con su invitado. Si miramos hacia atrás vemos que la historia nos ha estado llevando de forma inevitable hacia esa conclusión inesperada.

TU TURNO:

Retoma el personaje que creaste en los ejercicios anteriores, el que tenía la vida aparentemente perfecta, y escribe toda una historia que se centre en la gran pregunta dramática que hayas planteado. Tu relato debería tener un planteamiento, un nudo con conflictos ascendentes y un desenlace que incluya una crisis, un clímax y algunas consecuencias. Y una cosa más. Esta historia no puede superar las quinientas palabras. No las quinientas páginas. Las quinientas *palabras*. Después, si así te apetece, podrás convertir tu idea en una obra de mayor extensión.

Aplicar la estructura a las novelas

En general, lo que hemos analizado con relación a «Catedral» se aplica por igual a las novelas que a los cuentos. Las primeras también precisan de un planteamiento, un nudo y un desenlace, y las tres secciones desempeñan las mismas funciones que cuando redactamos un relato más breve. En *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, por ejemplo, comenzamos en medio de un emocionante argumento. Un hombre adinerado y soltero, el señor Bingley, se ha trasladado a residir a la zona colindante con los Bennet y la señora Bennet ya está pensando en casarlo con una de sus hijas. Enseguida empezamos a sospechar cuál será la gran pregunta dramática: «¿Se casará Elizabeth?». Entonces la novela crece y los deseos de la protagonista se vuelven cada vez más intensos a la par que se ven cada vez más fuertemente frustrados y en el final nos invitan a un desenlace feliz en el que se resuelven todas esas complicaciones y se responde a nuestra gran pregunta dramática: Elizabeth consigue a su hombre.

No hay ninguna diferencia radical en la estructura básica de la trama al pasar de las formas narrativas más cortas a las más largas. Aunque haya o pueda haber algunas diferencias que merezca la pena comentar.

En primer lugar, aunque la trama de la novela sigue la misma estructura que la de los cuentos, si se aumenta mucho la extensión se pueden provocar algunos cambios en el contenido y extensión de las tres secciones: planteamiento, nudo y desenlace. Por ejemplo, el planteamiento de una novela podría extenderse a lo largo de todo un primer capítulo o posiblemente un poco más, brindándonos así la oportunidad de hacernos con más información básica, siempre y cuando tenga acciones importantes. En última instancia, en una novela sabremos mucho más sobre nuestros personajes y su mundo, y aunque continuaremos encontrándonos con datos significativos a lo largo de toda la obra, sin duda podremos obtener una buena cantidad de información al principio. El lector, que ya se ha apuntado a un largo viaje, te permitirá que dispongas del espacio necesario para más explicaciones al comenzar.

El mismo aumento de tamaño se aplica al desenlace. *Orgullo y prejuicio* es un buen ejemplo de ello, el final permite un extenso despliegue de las consecuencias, y nos cuenta de forma relajada cómo acaba la historia. Aunque resulta menos común en la novela contemporánea —*Al este del edén* no se decide hasta la última frase—, no por ello es imposible. En *La ley del hueso* de Russell Banks, por ejemplo, el capítulo final se dedica casi en su totalidad a las consecuencias. No obstante, el objetivo es que el espacio adicional que encontramos en una novela nos permita respirar, si es necesario.

La diferencia principal en la extensión asignada a estas tres partes es que, mientras que en un cuento típico el nudo ocupa la gran mayoría del relato, en una novela media el nudo ocupa la gran gran mayoría del relato. Eso nos proporciona

cientos de páginas en las que desarrollar a los personajes, complicar e intensificar los obstáculos, relatar numerosos acontecimientos. Igual que ocurre en los relatos cortos, no deberíamos malgastar ninguna de esas páginas. Cada parte nos debería ir introduciendo poco a poco en la cadena de acontecimientos, en ese creciente arco de conflicto y tensión hasta llegar al clímax del libro. Si la liberación que nos ofrece un clímax tras diez páginas puede ser poderosa, imagínate cuánto mayor puede ser el impacto cuando se trata de 350.

Subtramas. Otra diferencia entre los relatos cortos y las novelas es que la longitud de la novela permite que la trama sea más compleja y contenga más recovecos y complicaciones. Esto nos abre la puerta a la posibilidad de contar con subtramas. Una subtrama, cuando la hay, es una línea argumental que se desarrolla al mismo tiempo que la línea argumental principal del libro. Podría tratar sobre un personaje que no sea el principal, o centrarse en un tema que no es el más importante del texto, aunque no deje de estar relacionado con la trama principal. De hecho, las subtramas existen solo porque resultan relevantes para la trama principal: la comentan, la exploran. La conexión entre los dos hilos siempre resulta obvia, pero ha de estar ahí.

A veces una subtrama sirve como apoyo a la trama principal. En *Los elegidos* de Chaim Potok, el personaje principal, Danny Saunders lucha por aceptar su religión y el futuro que se abre ante él mientras su amigo Reuven, el narrador, se enreda en una lucha parecida. También vemos un paralelismo en *Rosie* de Anne Lamott, donde tanto el personaje del título como su madre aprenden a comprometerse con el mundo real, un mundo que con frecuencia resulta intimidante y, a veces, realmente peligroso. En *Orgullo y prejuicio*, el matrimonio entre Elizabeth y el señor Darcy no es la única pareja que se establece.

En otros casos, la subtrama se diseña de tal forma que contrasta con la trama principal. En *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie, por ejemplo, el tema es el crecimiento y la caída de su protagonista, Saleem Sinai, aunque en segundo plano tenemos el crecimiento y la caída (y recaída) de la antagonista narrativa, Shiva. Cuando desaparece la fortuna de un personaje, también desaparece la fortuna del otro, aunque en dirección opuesta. Los destinos de Saleem y Shiva son diferentes pero no carecen de relación entre sí: como opuestos, están íntimamente unidos. Vemos un contraste similar en *Ana Karenina* de Tolstói, con el destino de Ana, por un lado, y el de Levin por el otro. Uno está condenado y el otro se salva. En *David Copperfield* de Charles Dickens, se ha de garantizar la caída del repelente Uriah Heep antes de que podamos avanzar hasta el final feliz de David.

Una de las consecuencias naturales de las subtramas es que las novelas que las tienen también suelen tener clímax múltiples. Por ejemplo, Uriah Heep pierde antes de que David Copperfield gane y ambos son momentos de clímax de la novela aunque el segundo lo sea más que el primero. A pesar de que la gran pregunta

dramática ha de esperar hasta el desenlace del libro para obtener su respuesta definitiva, en las novelas podemos plantear y responder a otras preguntas menores por el camino, haya o no haya subtramas. En *Matar un ruiseñor* de Harper Lee, aunque el veredicto de culpabilidad de Tom Robinson es sin duda un momento de clímax y responda a la acuciante pregunta de su destino, no nos ofrece la respuesta definitiva que necesitamos en ese libro. En *Al este del Edén* experimentamos diversas resoluciones, algunas dolorosas y otras relajantes: la pérfida Kate muere y *entonces* el ingenuo Aaron huye, y *entonces* Adam, el patriarca, sufre un ataque y *solo entonces* obtenemos la respuesta a la gran pregunta dramática del libro. Cada clímax resuelve una preocupación pero permite que la principal siga creciendo en intensidad hasta que finalmente explote.

No es necesario tener subtramas en las novelas. En un libro como *El guardián entre el centeno*, una subtrama interrumpiría la intensidad con que Salinger se centra en Holden Caulfield. Sin embargo, la longitud añadida del formato nos deja una opción abierta: ¿cómo queremos explorar el argumento y abordar al protagonista principal? ¿Centrándonos únicamente en ellos o creando ecos de la trama principal en otros personajes y sus luchas?

Cómo surge la trama

Tal vez a estas alturas te esté entrando el pánico. Quizá te estés preguntando: «¿Realmente se espera que sea capaz de averiguar mi gran pregunta dramática, satisfacer todos los requisitos de un modelo aristotélico de planteamiento-nudo-desenlace y definir toda la miríada de detalles de mi trama incluso antes de empezar a escribir?».

Afortunadamente para todos nosotros la respuesta es *no*.

Tal vez antes de empezar ya tengas las ideas claras sobre todos estos temas. Quizá descubras, por ejemplo, que eres el tipo de escritor al que le gusta preparar un esquema detallado antes de comenzar a escribir el texto. Pero, si no lo eres, relájate. Estás en buena compañía. Para la mayoría de los escritores el primer borrador es aquel en el que la imaginación se desboca, dejándose llevar por la excitación y la indisciplina y, en casi todos los casos, no nos queda demasiado espacio para desarrollar una cuidada trama en esa primera explosión. La trama, por el contrario, es algo que surge con el tiempo, a lo largo de varios borradores. El tema de cuándo surge exactamente no es tan importante. La única regla es que, antes o después, tiene que surgir.

Retomemos durante un momento ese borrador parcial extralargo de la novela que me traje de mi curso de posgrado. Estaba claro que tenía que quitar la mitad de las páginas que había escrito pero mi asesora ni las desechó completamente ni me dijo que había perdido el tiempo. Según ella, había sido útil escribir todas aquellas escenas que no llevaban a ningún sitio para ver cómo actuaban mis personajes en distintas situaciones y, sobre todo, para ver cómo eran cuando disponían de tiempo libre. Y está claro que funcionó. Tras cien páginas de novela se notaba que conocía bien a mis personajes. Pensaba en ellos de manera constante, incluso cuando no estaba escribiendo, y sentía una gran empatía por sus problemas. A veces, sin darme cuenta, hablaba como ellos al dirigirme a mis amigos. Aquellas páginas adicionales habían tenido un valor incalculable.

Después de todo, la trama resulta casi inseparable del personaje. De hecho están tan íntimamente unidos que a menudo se plantea la pregunta del huevo o la gallina. Es difícil decir cuál surge primero al redactar la obra. Pero venga cual venga primero, también suele contener al otro.

Tal vez tengas un personaje fascinante en la cabeza. Sea lo que sea lo que te fascina de ese protagonista, probablemente tenga que ver con su objetivo y, por consiguiente, con la gran pregunta dramática (y por ende con la trama). Por otro lado, quizá tengas una gran pregunta que solo podrá ser buena si resulta relevante para alguien en particular. «¿Tendrá una persona cualquiera una experiencia religiosa?» es mucho menos interesante que «¿tendrá una experiencia religiosa este indiferente

monje budista de Muncie?».

Venga cual venga primero, la trama o el personaje, lo que importa es que ambos deben ser atractivos y alimentarse uno al otro. Y si eres el tipo de persona que crea personajes brillantes pero no eres capaz de poner en marcha una trama, analiza esos personajes tuyos con mayor detenimiento; tal vez sepan cuál es la historia antes que tú.

Así que, en lugar de imponer una idea abstracta de una trama desde arriba, nos volvemos hacia la historia para ver qué tiene que decir. Tras varias relecturas, tal vez decidas que el tema más importante de ese relato es si el protagonista será capaz de evaluar sus propias necesidades en su vida sentimental. O quizá descubras que trata sobre si tu protagonista será capaz de recuperar la inocencia o abandonar el hogar o decidirse a jubilarse. Sea cual sea tu gran pregunta dramática, probablemente ya esté oculta en tu primer borrador, esperando a que la encuentres, incluso enterrada tan profundamente que ni siquiera te diste cuenta de que la estabas escribiendo.

TU TURNO:

Toma uno de los personajes con los que trabajaste en los ejercicios del capítulo 2. Encuentra una gran pregunta dramática para esa persona. Para encontrar pistas, estudia lo que escribiste sobre ella. Probablemente él o ella tengan la respuesta… o, más bien, la pregunta.

Un lugar donde resulta probable encontrar la gran pregunta dramática es el clímax, porque allí se suele hallar la respuesta a la pregunta, incluso cuando ni siquiera sabemos que la tenemos. Es bastante común basar una historia en un buen clímax, tanto si lo hemos diseñado con antelación como si lo producimos al vagar por el primer borrador. Lee el relato tantas veces como te resulte necesario para ver la pregunta. Es la clave para todo lo demás.

TU TURNO:

Imagina esto como el clímax de una historia: una persona corre por un lugar caótico, Times Square, Pamplona durante el encierro, La Meca durante la peregrinación… Decide adónde va este personaje y por qué, teniendo presente que éste es el momento del clímax de la historia. Y ahora empieza a escribir una historia que se dirija a ese clímax. Si quieres puedes robar un personaje de alguno de los ejercicios anteriores. Escribe mucho o poco, lo que quieras sobre esa historia pero, aunque solo escribas una frase, asegúrate de que se aproxima a esa cima.

Una vez hayas desenterrado la gran pregunta dramática con la que vas a trabajar, tal vez quieras plantearte la posibilidad de hacer un esquema. Sí, un esquema. A pesar de lo mucho que pueda sonar a aguafiestas en potencia, hay muchos escritores que en algún momento consideran indispensables los esquemas, antes del primer borrador o después de un borrador o dos. Eso es especialmente cierto en el caso de las novelas, que a menudo son criaturas muy difíciles de manejar si no las agarras con fuerza desde el principio. Los esquemas funcionan porque permiten a los escritores destilar lo esencial de sus creaciones cuando todavía carecen de forma encontrando los lugares donde se debe aumentar la tensión y el lugar o lugares donde se cuece la

crisis y se produce el clímax.

Si la idea te resulta atractiva, podrías comenzar tomando algunas notas sobre cómo se podría dividir tu historia o tu novela en planteamiento, nudo y desenlace y pensar con detenimiento acerca de cada sección. Respecto al planteamiento, ¿dónde debería comenzar, qué información ofrecerá y cuál es su gran pregunta dramática? Respecto al nudo, ¿qué explicaciones adicionales serán necesarias y cuándo las vas a revelar? ¿Con qué conflicto se va a encontrar el protagonista y cómo crecerá ese conflicto? Y al plantearte el desenlace, ¿cuál es la crisis, el clímax y cuáles son las consecuencias? ¿Están en el orden correcto?

Otra forma de comenzar es escribir todos los acontecimientos que quieres incluir en tu relato, asegurándote de que cada uno ofrece algún conflicto entre el protagonista y su objetivo y, a partir de ahí, señalar un orden para esos acontecimientos, un orden que garantice que el conflicto *crece* en cada uno de los pasos. En cualquier caso, de lo que se trata es de resumir el trabajo en sus puntos básicos y ver si son los correctos y si están en el orden adecuado. No tienes por qué seguir el esquema (casi con toda seguridad tus ideas cambiarán mientras escribes) pero, si lo consideras un guión tentativo, te resultará útil.

Uses las herramientas que uses, ten por seguro que no necesitas una trama completamente definida antes de comenzar a escribir. La historia necesita una trama a largo plazo pero, al igual que me ha costado tantas páginas llegar a conocer a mis personajes, también te costará a ti tiempo y horas de escribir y revisar llegar a saber de qué trata realmente tu historia. Pero ten fe… probablemente no habrías comenzado a escribir la obra si no tratara sobre algo.

TU TURNO:

Crea un esquema completo para un cuento, una historia corta o una novela que se estructure de la siguiente manera: el relato debería comenzar con el protagonista que parte hacia un viaje. El destino podría estar tan cerca como la tienda de la esquina o tan lejos como el otro extremo del universo, pero la historia debería terminar cuando el protagonista llegue a su destino o retorne al punto de partida. Tu esquema debería contar claramente con un planteamiento, un nudo y un desenlace, así como con una crisis, un clímax y unas consecuencias. Pero no te veas obligado a hacerlo todo perfecto. Podrás elegir otras opciones si acabas escribiendo el relato. Cuando nos vamos de viaje, no siempre nos atenemos a la ruta planificada.

La forma frente a la fórmula

Hablar así de la trama desanima a algunos escritores. Analizar modelos estructurales, gráficas argumentales, esquemas y cosas parecidas puede hacer que el trabajo de escribir obras de ficción se parezca a introducir números en una fórmula. Y obviamente, aunque escribir ficción no se parezca nada a utilizar una fórmula, hay mucho que decir a favor de comprender los requisitos básicos de la forma. Al fin y al cabo no hay un verdadero conflicto entre los requisitos de la forma y la naturaleza infinita del impulso creativo.

Por ejemplo, E. M. Forster decía que solo hay dos tramas en todas las obras de ficción: alguien se va de viaje o un extraño llega a la ciudad. Esta (discutible) teoría reduce el vasto universo de la literatura para hacernos comprender que las historias están guiadas por las acciones de los personajes y que se deben centrar, sobre todo, en los momentos en que algo cambia en la vida de esos personajes.

Sin embargo, ¿no es eso una excesiva simplificación? ¿No implicaría, esta teoría, que en toda la historia de la literatura solo hay dos tipos de trama? Durante este capítulo hemos analizado muchas versiones radicalmente diferentes de la trama de «alguien se va de viaje» —desde *Los blues de Sonny* a *David Copperfield, Por quién doblan las campanas* y *El guardián entre el centeno*— y sin duda podríamos volver tan atrás como para llegar a la *Odisea* o el Éxodo de la Biblia y encontrar otros ejemplos. Y sobre «un extraño llega a la ciudad» hemos mencionado *Beloved, Orgullo y prejuicio, El barril mágico* y, por supuesto, «Catedral».

Las formas básicas tal vez sean pocas pero las variaciones son infinitas. De manera similar, entender que la trama requiere un protagonista, una pregunta central, un conflicto y un planteamiento, un nudo y un desenlace no nos limita en absoluto. Al revés, esas formas nos ofrecen algo concreto con lo que podemos trabajar mientras nos dejamos arrastrar por la imaginación.

Las posibilidades son infinitas y hay muchos ejemplos en los que se han obviado las convenciones narrativas tradicionales con éxito. Las obras no tradicionales son una de las grandes tradiciones de la literatura y de ellas aprendemos que hay muchas maneras de contar una buena historia.

En primer lugar, no tenemos que presentar los acontecimientos de una historia en orden cronológico. Por ejemplo, *Beloved* de Morrison se mueve en dos marcos temporales que se despliegan uno junto al otro durante la reconstrucción. En *El ruido y la furia*, Faulkner utiliza el tiempo lineal solo cuando le conviene. En el primer capítulo, en el que la mente de Benjy es un fluir continuo de asociaciones libres, experimentamos los acontecimientos en el presente como si fueran esencialmente simultáneos con los de hace semanas, meses o años.

Los escritores están experimentando constantemente con la estructura narrativa.

Por ejemplo, la historia de Tim O'Brien de *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon* se estructura alrededor de la lista de objetos que portaba un grupo de soldados en Vietnam. La novela *La entreplanta* de Nicholson Baker es igualmente irreverente, con una trama que cubre el tiempo que se necesita para subir un solo piso en unas escaleras mecánicas y el texto está interrumpido de manera regular con notas al pie.

Aunque estos relatos no son tradicionales en cuanto a su forma, todos ellos satisfacen las demandas generales de la estructura, la trama y los planteamientos, los nudos y los desenlaces; incluso Jean-Paul Sartre, cuya filosofía existencial parecía rechazar cualquier tipo de forma convencional, no pudo resistirse a que el protagonista de *La náusea* luchara y cambiara cuando termina el libro. Con respecto a la trama, aunque los detalles específicos cambien, las normas generales se mantienen en su mayor parte. Incluso aunque intentemos *evitar* la trama, al narrar una historia a menudo acabamos creándola. Y eso seguramente es algo muy positivo.

CAPÍTULO 4

Punto de vista: el menú completo

por Valerie Vogrin

Cuando analizo alguna de las fotografías que me han tomado a varios metros de distancia, veo una caricatura con unas cejas cómicamente altas y una barbilla torcida. Cuando mi madre me mira, se ve más o menos a sí misma cuando era joven. Cuando mi marido me mira, ve una gran sonrisa, unos ojos brillantes, una mata de pelo alborotado y una historia complicada que dura doce años. Desde un helicóptero de tráfico soy uno de los muchos conductores de juguete que se abren camino por la interestatal 5. Lo que me convierte en graciosa, dolorosa, bella e insignificante a la vez es el punto de vista. El punto de vista (que llamaremos PDV) resulta igual de influyente en los relatos de ficción.

Planteémonos la historia de un trío de amantes. Imagina lo que te parecería esa historia si se presentara desde el punto de vista del marido que se queda en casa con su hijo pequeño el fin de semana de Acción de Gracias mientras la mujer se va a un viaje a la nieve con su amante en Vermont. Y qué te parecería si la misma historia se te presentase desde el punto de vista de la mujer infiel, cuyo marido no le ha hecho el amor ni le ha dirigido una palabra amable en cuatro años, desde que estaba embarazada de seis meses; o desde el punto de vista del propio amante, que acaba de ser expulsado de la facultad de Derecho por no aprobar, está perdido en el mundo y desesperado porque alguien le diga lo que tiene que hacer a continuación. ¿Qué ocurriría si los acontecimientos de esta historia los observara una cuarta parte, como el hijo pequeño o un detective privado contratado por el marido para espiar a su mujer?

Ahí lo tienes, el punto de vista que elijas para tu historia impactará de manera definitiva en la reacción emocional de tus lectores frente a tus personajes y sus acciones. Tu elección del punto de vista influirá también en otros elementos de tu obra, por ejemplo, en el tono y en el tema. Dependiendo de quién narre la historia sobre el triángulo amoroso, el texto podría ser un relato sobre el arrepentimiento, un relato cruel, cáusticamente divertido, nostálgico o amargo. El tema de la historia podría ser la imposibilidad del matrimonio, la resbaladiza cuesta de la fidelidad, la naturaleza sagrada de las promesas, lo tenue del amor, la ligereza de las mujeres, la perfidia de los hombres, etcétera. Y todo ello dependerá del punto de vista que el escritor elija para su historia. Como ya he dicho, este tema del PDV es bastante poderoso.

El punto de vista es la asignatura que más me gusta enseñar. Me encanta que haya

que considerar tantas variables. Pero también soy consciente de que el PDV se basa en un concepto muy básico: las cosas se ven de una manera diferente dependiendo de quién las está mirando y desde qué perspectiva las mire. El punto de vista, al igual que los microscopios y los telescopios, nos puede revelar cosas que de otra manera pasarían desapercibidas. Pero el punto de vista está terriblemente infravalorado porque muchos escritores, tanto con experiencia como sin ella, no le dedican la menor atención. Están equivocados.

En pocas palabras, el PDV trata de los siguientes temas:

- ¿Quién está hablando, el narrador o un personaje?
- ¿De quién son los ojos que están viendo el modo en que los acontecimientos se despliegan en la narración?
- ¿De quién son los pensamientos a los que tienen acceso los lectores?
- ¿Desde qué distancia se están observando los acontecimientos?

Existe una multitud de maneras de manejar estas cuestiones y por eso el PVD es un tema bastante complejo. Es como si acabaras de entrar en un restaurante por primera vez, tuvieras hambre, no estuvieras familiarizado con su cocina y el camarero te entregara un interminable menú con doce páginas llenas de posibilidades. Para un escritor de ficción novel, la gama de opciones entre las que elegir un punto de vista concreto, podría parecer así de sobrecogedora. En algún lugar de los aperitivos hay una cosa llamada «punto de vista en tercera persona y con visión múltiple». ¿Qué? ¿Y eso viene acompañado de una salsa roja?

Éste es un motivo por el que los escritores se limitan a encogerse de hombros y señalar cualquier cosa en el menú que les resulte familiar. Tal vez fuera más efectivo dedicar algo de tiempo a alguien a quien realmente le preocupen tus intereses, alguien como yo. Así que actuaré como camarera sagaz y experimentada y te acompañaré a lo largo del menú, ayudándote a que tomes decisiones inteligentes.

Primera persona

Una historia narrada desde el PDV de una primera persona normalmente está contada por un personaje del relato y casi siempre por su protagonista. El narrador cuenta la historia de «lo que yo hice». Si se trata de un crimen, el narrador está en la escena del mismo. Cuando se acercan los coches de policía, con las luces que relucen, el narrador quizá esté en medio de un charco de sangre, con una navaja en la mano o mirando desde el asiento trasero de un coche preparado para huir o quizá esté mirando la escena a través de una ventana de un apartamento del segundo piso al otro lado de la calle. El narrador es testigo de la historia, y el lector lo percibe así. Es decir, el lector experimenta el mundo ficticio a través de los ojos, los oídos, la nariz y la piel del narrador.

> Vi reír a mi mujer mientras aparcaba el coche. La vi salir y cerrar la puerta. Seguía sonriendo. Qué increíble. Rodeó el coche y fue a la puerta por la que el ciego ya estaba empezando a salir. ¡El ciego, fíjense en esto, llevaba barba crecida! ¡Un ciego con barba! Es demasiado, diría yo.

Tal y como demuestra este ejemplo tomado de «Catedral», el narrador no se limita a observar. Recibimos también su opinión sobre lo que ve.

Observemos ahora cómo nos cuenta, en primera persona, la narradora de la historia de Margaret Atwood *Weight* [Peso] lo que piensa y cómo se siente.

> Estoy engordando. No me estoy haciendo más grande, solo más pesada. No se ve en el peso: técnicamente estoy igual. La ropa me sigue cabiendo, por lo que no es cuestión de tamaño, digan lo que digan sobre eso de que la grasa ocupa más espacio que el músculo. La pesadez que siento es la energía que quemo moviéndome de un sitio para otro: por las aceras, escaleras arriba, a lo largo del día. Es la presión sobre mis pies. Es una densidad celular, como si hubiese estado bebiendo metales pesados.

No hay nada que se interponga entre la conciencia de este personaje y el lector.

Cuando escribes en primera persona, lo haces con la voz —las palabras y el tono — del personaje. Los escritores suelen crear voces memorables para sus narradores en primera persona. Aquí tenemos a Richard, el narrador de *Ola de frío* de Thom Jones:

> Hijo de perra, hay una ola de frío y yo hago ese numerito en el que dejo todos los grifos abiertos porque mi casa y la mayoría de las casas de la Costa Oeste no son «reales». No tienen ventanas que suben y bajan, ni sótanos (que protejan las tuberías de un modo que estos huecos no pueden) ni aceras en la parte delantera con un agradable par de imponentes robles o una pareja de olmos, como los que tendrá una casa de verdad, una de esas casas antiguas del viejo Medio Oeste. Aquí las ventanas se desplazan de un lado al otro. No hay sótanos. No hay aceras ni árboles auténticos, solo los de hojas perennes, y cuando hace frío y nieva nadie sabe qué hacer.

Jones nos convence de que estamos escuchando la voz de Richard en persona. Tal vez Richard esté sentado a dos banquetas de distancia de nosotros en la taberna local, lo

suficientemente cerca como para que todavía podamos oler el güisqui en su aliento.

El narrador en primera persona podría incluso utilizar al lector como confidente, tal vez dirigiéndose a él de forma directa, en ese caso esa primera persona conjugaría los verbos en segunda persona. Elegí hacerlo así en mi relato *Who Can Say Otherwise?* [¿Quién puede decirlo de otra manera?] en el que una adolescente narra la improbable historia de su aventura amorosa con una estrella del rock de mediana edad:

Te lo estoy contando para que lo sepas, porque quiero intentar explicarte cómo es. Verás las fotos en los tabloides y dirás:

—¡Pero si no tiene nada de especial!

Y sobre él, que ahora parece tener una pinta un poco menos disoluta pero que sigue con esa famosa cara demacrada, tal vez preguntes:

—¿Qué le pasa a ese hombre?

Te escribo contra todo eso.

A veces el narrador se dirige a alguien en particular. Un ejemplo es el de Philip Roth en *El mal de Portnoy*. Alexander Portnoy relata su historia a su psicoanalista. El narrador podría contarse su historia a sí mismo en forma de diario, como ocurre en *El diario de Bridget Jones* de Helen Fielding. *La edad de hierro* de J. M. Coetzee consiste en una única carta de la extensión de un libro escrita por una madre a su hija. Aunque tal vez no sea necesario, quizá te resulte útil imaginar con qué tipo de persona está hablando el narrador a la hora de elegir sus palabras.

La principal ventaja de la primera persona es la intimidad. El escritor puede eliminar casi toda la distancia que existe entre el lector y la historia colocándolo en la piel del narrador. Además, la voz del narrador puede revelarle muchas cosas al lector sobre el tipo de persona que es. Cuando oímos hablar a Richard en *Ola de frío* nos hacemos una imagen mental de cómo es. Nos sorprendería que el narrador apareciera calzando mocasines italianos o con un anillo en el meñique.

Pero el PDV en primera persona plantea algunos retos. El escritor está prisionero en la piel del narrador. Lo único con lo que puede trabajar son las observaciones y pensamientos de ese único personaje. No tiene la libertad de vagar a ningún sitio, ni física ni mentalmente, a no ser que el narrador le acompañe.

También está limitado por la inteligencia y el vocabulario del narrador en primera persona. Digamos que tu historia trata sobre una niña de once años que quiere pasar el verano con su madre, una profesora de ballet de Nueva Orleans, a pesar de que su padre, un estresado abogado del Distrito Federal se niega siquiera a planteárselo. ¿Será capaz la niña de contar su propia historia? ¿Qué madurez tendrá? ¿Entiende la relación de sus padres divorciados lo suficiente como para dejársela clara al lector? ¿Resultarán sus observaciones lo suficientemente interesantes como para mantener al lector implicado en la historia? Después de todo, algunos niños de once años pueden ser magníficos y entretenidos compañeros para un largo viaje en tren, a la vez que a

otros nos gustaría echarlos fuera del vagón en la primera parada.

TU TURNO:

Métete en la piel de alguien. Escribe un pasaje en primera persona desde el PDV de alguien que camina hasta un buzón para enviar una carta difícil en la que, por ejemplo, rompe con alguien, o confiesa algo desagradable… Elige además otro personaje que también camina hasta el buzón para enviar una carta difícil y escribe desde el PDV de ese personaje en primera persona. Esos personajes pueden ser cualquiera que conozcas pero deberán ser de género diferente y de edades bastante distintas. Recuerda que estás escribiendo en primera persona, por lo que deberías meterte en su piel y decir las cosas como las dirían ellos.

Primera persona: visión múltiple

Por lo general hay un único narrador que utiliza la primera persona pero también pueden haber narradores múltiples. En los cuentos cortos, limitados por su espacio, contar con más de un narrador seguramente afectaría a la capacidad del autor para crear una historia conexa y coherente. Pero un novelista que trabaje con suficiente espacio podría decidir que su historia mejoraría si hubiese más de un testigo describiendo los acontecimientos de su relato.

En la novela *El dulce porvenir*, Russell Banks utiliza cuatro narradores en primera persona para contar una y otra vez la misma historia básica del trágico accidente de un autobús escolar: el conductor, un hombre cuyos dos hijos pequeños mueren en el choque, un abogado neoyorquino especialista en negligencias que quiere ganar un buen montón de dinero a costa de las afligidas familias de las víctimas y una adolescente que nunca volverá a caminar como resultado del accidente. Cada uno de los personajes tiene la oportunidad de contar su propia historia. El libro se divide en discretas secciones en las que cada personaje presenta su versión de la verdad. El lector escucha a Billy Ansel, el joven padre:

> Y también estaban quienes querían creer que el accidente realmente no era tal, que de alguna manera había sido provocado y que, por ello, había alguien a quien culpar […]. Naturalmente, los abogados alimentaban esa necesidad y la nutrían entre personas que deberían haberlo tenido más claro. Nadaron hacia el norte desde Albany y la ciudad de Nueva York como tiburones […] deslizando sus tarjetas en los bolsillos de las familias de las víctimas que se alejaban del cementerio, y antes de que hubiese transcurrido mucho tiempo, esa parte de la historia ya había comenzado, los pleitos y toda la ira y lo repugnante y la avaricia de que son capaces las personas en sus peores momentos.

El lector podría considerar que el señor Don Mitchell Stephens es un buitre, pero quizá haya algo más en él:

> La gente enseguida supone que somos avaros, que es el dinero lo que perseguimos; la gente nos llama cazadores de ambulancias y cosas parecidas, como si fuéramos los proctólogos de la profesión y, sí, es cierto que hay muchos así. Pero la verdad es que los buenos daremos los mismos pasos por un único *shekel* que por un acuerdo valorado en diez millones de dólares. Porque lo que nos guía y nos empuja es la ira.

Pero Nichole Burnell, la niña ahora paralítica, alguien que se supone que tiene motivos razonables para estar enfadada, se lo toma de una manera bien distinta:

> No estaba bien —estar viva, tener lo que la gente aseguraba que era por los pelos y entonces salir a contratar un abogado—, no estaba bien […]. No si era, como decían, realmente afortunada […]. Sin embargo no había quien detuviera a papá y mamá. Habían tomado la decisión. Ese señor Stephens los había convencido de que iban a recibir un millón de dólares del estado de Nueva York y quizá otro millón de la ciudad de Sam Dent. Papá dijo que todos tienen seguros para este tipo de cosas: no saldrá del bolsillo de nadie; pero, incluso así, me ponía nerviosa.

Banks *obliga* al lector a participar y darle sentido a la historia al verse obligado a descifrar las similitudes y las diferencias que hay entre las versiones. ¿Quién está contando la verdad sobre el accidente? ¿Quién tiene motivos nobles y quién no?

Otra variedad del PDV de narradores múltiples en primera persona es la técnica epistolar: la historia se presenta como una serie de cartas intercambiadas entre los personajes. Aunque esta técnica era más común en los siglos pasados, y aparecía en novelas como *Pamela* y *Las amistades peligrosas*, aún sigue existiendo en la ficción contemporánea. Un ejemplo reciente y muy popular es la trilogía *Griffin & Sabine* de Nick Bantock.

En pocas ocasiones veremos el plural en primera persona como en *Una rosa para Emily* de William Faulkner donde se usa «nosotros» en lugar de «yo», aunque suela ser una persona la que habla en referencia al «nosotros».

Una de las principales virtudes del PDV de visiones múltiples en primera persona es la implicación intelectual del lector. Este PDV no le permite sentarse y dejar que le cuenten qué es lo que debe pensar y sentir. Es el lector el que debe relacionar las cosas por sí mismo y eso constituye una interesante experiencia de lectura.

Tal vez elijas este punto de vista para tu novela si tus personajes tienen perspectivas muy diferentes y quieres que tus lectores escuchen la voz de cada personaje de manera directa y extraigan sus propias conclusiones. Obviamente, a muchos escritores ni siquiera les resulta fácil crear una voz convincente y poderosa, y menos aún un puñado de ellas. Y es casi seguro que perderás algo del enfoque en primera persona del singular ya que el lector deberá entrar y salir de la piel de cada uno de los personajes.

Primera persona: periférica o narrador testigo

Aunque el narrador en primera persona suele ser el protagonista, puedes decidir que tu narrador en primera persona sea otro de los personajes del relato. Un ejemplo famoso de narrador periférico lo tenemos en *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald. La mayor parte de los acontecimientos que describe en la novela el narrador, Nick Carraway, tratan de las desventuras del protagonista, Jay Gatsby. El principal trabajo de Nick consiste en observar y relatar la historia, como hace a continuación:

> Y mientras permanecía allí sentado, dándole vueltas al viejo mundo desconocido, pensé en el asombro de Gatsby cuando percibió por primera vez la luz verde al final del muelle de Daisy. Había recorrido mucho camino hasta llegar a este césped azul y sus sueños debían parecer estar tan cerca que resultaría imposible no atraparlos.

El punto de vista periférico resulta efectivo cuando el protagonista del relato no es consciente de sus propias acciones y cuando esa ceguera o sus consecuencias resultan lo suficientemente importantes para afectar a alguien que se encuentra fuera de la acción, como ocurre en *El gran Gatsby*.

Pero este PDV plantea todo un desafío porque el narrador debe referirse al protagonista pero permanecer en la piel de un observador. Nick no es la sombra de Gatsby. A veces se tiene que ir a casa. Y acaba de conocer a Gatsby. Los escritores suelen tener que echar mano de su creatividad para superar un problema como éste, por ejemplo, cuando Fitzgerald hace que Jordan, la (especie de) novia de Nick, relate la historia del romance entre Daisy y Gatsby.

La poco fiable primera persona

En cierto sentido, todos los narradores que hablan en primera persona son poco fiables. Incluso los narradores más escrupulosos pueden, sin darse cuenta, ensombrecer la verdad o acentuar un hecho frente a otro para dar una imagen de sí mismos ligeramente mejor. Un chico que cuente la historia de cómo su hermana se escapó de casa quizá no quiera responsabilizarse del papel que ha desempeñado en su infelicidad. Incluso un tipo honrado como Nick Carraway puede distorsionar un poco la verdad.

Sin embargo, si la respuesta a la pregunta «¿quién está hablando?» es, por ejemplo, una persona autista, un niño muy joven, un psicópata, un gato, un amante celoso o un mentiroso habitual, el lector comprenderá que no debe aplicar un nivel normal de escepticismo. Ese narrador estará extraordinariamente limitado y no se deberá confiar en su versión de los hechos.

Tras solo unas pocas frases, el lector de *El corazón delator* de Edgar Allan Poe comprende que el narrador está loco, aunque nos intenta convencer de lo contrario:

> ¡Es cierto! He estado nervioso, terriblemente nervioso y lo estoy; pero ¿por qué dirías que estoy loco? La enfermedad ha agudizado mis sentidos, no los ha destruido, no los ha amortiguado. Sobre todo, este sentido tan agudo del oído que tengo. Oigo todas las cosas en los cielos y en la tierra. Oigo muchas cosas del infierno.

En la historia de Poe, la locura del narrador descoloca al lector, incapaz de distinguir entre los delirios del narrador y la realidad. La inestabilidad del narrador se suma al efecto enervante de la historia. Los escritores contemporáneos han utilizado narradores inestables, lo cual confirma mi tesis de que no puede uno fiarse de ningún narrador. El narrador informal acentúa la visión filosófica de que no existe una única realidad estática y cognoscible.

Utilizar un narrador inestable obliga al escritor a crear dos versiones de la verdad, un complejo desafío. Pero si se maneja bien el PDV, los resultados pueden resultar bastante intrigantes.

TU TURNO:

Escribe un pasaje desde el PDV de un narrador informal que tergiversa los hechos, sea o no a propósito. Por ejemplo, ¿qué podría contarnos una niña sobre los invitados a una ruidosa fiesta organizada por sus padres? ¿Qué conclusiones erróneas podría sacar de su comportamiento y sus chistes? ¿Se podrían comparar sus conclusiones falsas con verdades frías y sólidas? Si prefieres utilizar un narrador iluso o engañoso, hazlo. Elijas a quien elijas, asegúrate que tus lectores comprenden la inestabilidad de tu narrador.

Tercera persona: una única visión

Cuando se utiliza el punto de vista en tercera persona, el narrador *no* es un personaje del relato sino una voz creada por el autor para contar la historia. El narrador cuenta la historia de lo que *él* hizo o *ella* dijo. La tercera persona tiene numerosas variaciones con nombres poco manejables. No tengas miedo. Las podrás manejar con facilidad una vez las subdividamos en sus partes.

La versión más prevalente de la tercera persona es la visión única en tercera persona. Con este PDV, el narrador tiene acceso solo a la mente de un personaje. Así, la visión única hace referencia a cómo ve el narrador los acontecimientos del relato a través de los ojos de un solo personaje. La historia la narra *el* narrador, *desde* la perspectiva de un único participante en la acción. En este caso el narrador se pone al lado de un personaje y reconoce solo su punto de vista. En castellano a este narrador se le llama *equisciente* porque conoce todo pero solo lo que conoce ese personaje, es decir, sabe lo mismo que sabe el personaje. Toda la historia está filtrada a través de la conciencia de ese personaje que suele ser el protagonista.

En el cuento corto *Earth to Molly* [Tierra para Molly], Elizabeth Tallent quiere que el lector comprenda que las opiniones expresadas por el narrador son las de Molly:

> En el hotel, una pensión barata con derecho a desayuno, la patrona, pellizcándose el labio superior para demostrar su desagrado por tener que levantarse de la silla, abrió la puerta de la habitación a Molly y le entregó la llave antes de volver a salir. A la patrona le costó mucho tiempo retirarse pasillo abajo. El dolor de sus pasos y sus pausas pensativas no eran simple cotilleo, sino artritis. Molly sintió haberla hecho subir las escaleras, pero la anciana, durante todo el trayecto, no dejó de quejarse de sus piernas rígidas, mientras enseñaba su cuarto a los clientes. ¿Por qué, oh, por qué querría nadie pasar la noche aquí? La áspera alfombra gris se extendía apretada de una pared a otra. Era del color de la electricidad estática y parecía tan odiosa como ella.

Observa que quien está pensando es Molly, «¿Por qué, oh, por qué querría nadie pasar la noche aquí?», y que los detalles sobre la alfombra están filtrados a través de su conciencia.

Aunque pudiera parecer que el narrador está de pie justo detrás de Molly o incluso acechando en su mente, el narrador en tercera persona también puede observar desde una pequeña distancia. Eso podría provocar un efecto irónico o cómico, como ocurre en esta descripción que hace Kingsley Amis de un aspirante a profesor universitario ante un aburrido chiste de su superior en *La suerte de Jim*.

> [Dixon] intentó cambiar de gesto para conseguir algún tipo de respuesta al comentario humorístico. Sin embargo, mentalmente, estaba poniendo una cara diferente que pensaba adoptar en cuanto se quedara a solas. Subiría su labio inferior sobre los dientes superiores y poco a poco retraería la barbilla hasta donde pudiera llegar, siempre dilatando los ojos y las aletas de la nariz. Así, estaba seguro, provocaría que su cara se tiñera de un rubor profundo y peligroso.

Además de ofrecernos muchas de las ventajas de la primera persona (el lector se identifica con el personaje desde cuyo punto de vista se narra la historia, igual que lo hace con el narrador en primera persona), emplear un narrador «externo» permite al escritor adecuar el lenguaje de formas que no resultarían plausibles si salieran de la boca de un narrador en primera persona. Además, si el narrador es una versión ficticia de uno mismo, puede contar la historia en tercera persona sin caer en la autocomplacencia.

La visión única en tercera persona es un PDV excelente si el personaje cuyo punto de vista se utiliza es alguien con poderes intelectuales o destrezas verbales limitadas. Por ejemplo, ¿qué pasaría si la niña que quiere pasar las vacaciones de verano con su madre en Nueva Orleans fuera autista? Aunque fuera bastante perceptiva, no podría contar su propia historia si careciera de las palabras que describen cómo es su mundo. La situación sería similar con un personaje que solo hubiese tenido un poco de educación formal. No importaría que fuese el personaje más listo de la historia; probablemente un narrador con una mayor facilidad lingüística tendría más éxito a la hora de transmitir el ingenio del personaje que el personaje mismo.

La desventaja de este PDV (tal vez la única) es que el personaje desde cuya conciencia se narra debe estar presente en todo lo que tenga lugar en la historia, igual que ocurre con el narrador en primera persona. Si ese personaje escucha una conversación por casualidad, podrá contársela al lector. Pero si la conversación tiene lugar en una tienda de alimentos sanos en la otra punta de la ciudad, toda discusión quedará fuera de los límites establecidos.

TU TURNO:

Imagina un incidente en unos grandes almacenes en el que la vendedora y un cliente discuten por algo, un hurto, una grosería, un malentendido racial… Usando el PDV de visión única en tercera persona, escribe un pasaje que muestre este choque a través de los ojos del cliente. Como suele ocurrir en la visión única en tercera persona, tendrás que incluir los pensamientos del personaje.

Tercera persona: visión múltiple

Al igual que ocurre con el PDV en primera persona, el escritor que esté utilizando el PDV en tercera persona podría decidir que dos o más cabezas son mejores que una. El PDV de visión múltiple le permite al escritor mostrar los acontecimientos de una historia desde diferentes ángulos.

Este punto de vista se utiliza sobre todo en obras de ficción de mayor extensión, en novelas y novelas cortas. En relatos más breves es más difícil contar con espacio suficiente para desarrollar el punto de vista de varios personajes. Después de todo, el lector debe conocer bien a esas personas para comprender lo que están pensando y sintiendo. Normalmente el escritor organiza las perspectivas de los distintos personajes precisamente para acentuar sus diferencias.

En la novela corta *The watch* [La vigilia]de Rick Bass, los tres personajes desde cuyo punto de vista se narra la historia son Hollingsworth, el propietario de mediana edad de una tienda de pueblo en Misisipi, su padre de setenta y siete años, Buzbee, que se ha escapado para vivir en un árbol en el bosque, y Jesse, un ciclista que se está entrenando para una carrera. Los siguientes párrafos representan a dos de estos personajes:

Hollingsworth se sentaba sobre sus talones en los peldaños de la escalera y temblaba cada vez que Jesse y los demás pasaban rodando por delante. Y las veces en las que Jesse giraba y entraba en la tienda, Hollingsworth tenía tanta prisa por encender su cigarrillo […] que se le caían dos y, justo cuando había conseguido encender un tercero y darle una calada, Jesse terminaba su Coca-Cola y se ponía de nuevo de pie y colocaba otra vez la botella mojada y vacía sobre la rejilla de metal, saludaba y se volvía a marchar pedaleando, sus enormes pantorrillas y sus tendones trabajando arriba y abajo como si tragaran, como objetos atrapados en un saco.

Lo primero que hacía Jesse por las mañanas al despertarse era examinar el cielo y después salía desnudo al porche trasero y observaba el viento. Si no había brisa, se relajaba y se sentía contento con la vida. Si era un día ventoso —incluso la más leve brisa que pudiera deslizarse por sus tobillos afeitados y cubrirle las piernas— fruncía el entrecejo con un gesto de concentración, entraba y se preparaba un café.

Aunque ambos personajes tienen vidas internas activas, Hollingsworth dirige sus pensamientos hacia el exterior. Es decir, anhela compañía. En un párrafo anterior vemos que inventa nombres para los demás miembros del grupo de Jesse. Éste, en cambio, está metido en sí mismo. El viento no existe para él excepto como condición que puede afectar sus rutas diarias. Éstas son mis conclusiones como lectora, conclusiones que son las que Bass, el autor, pretende que alcance.

Como norma general deberías establecer transiciones muy claras entre los diferentes personajes y sus perspectivas. No querrás que tu lector dude de desde qué perspectiva está viendo lo que sucede en la historia. Rick Bass nunca cambia el punto de vista del personaje a medio párrafo y utiliza un espacio en blanco en la página para marcar a los lectores esa transición. Los novelistas suelen hacer el cambio al pasar de

capítulo; es decir, cada capítulo se cuenta desde el punto de vista de un único personaje.

Muchas buenas novelas utilizan esta técnica de alternar los puntos de vista. A veces el punto de vista de cada personaje recibe el mismo espacio. Pero un libro podría estar dominado por el punto de vista de un personaje y solo incluir ocasionalmente el punto de vista diferente de un segundo personaje. A veces los puntos de vista se alternan siguiendo un patrón y el lector es menos consciente de esos cambios mientras lee. En *Happenstance: Two Novels in One About a Marriage in Transition* [Ocurrencia: dos novelas en una sobre el matrimonio en transición] resulta imposible ignorar el cambio de narrador que hace Carol Shields entre los puntos de vista del marido y de la mujer ya que el lector debe dar la vuelta al libro para comenzar la segunda mitad. En otra vuelta de tuerca en lo que se refiere al PDV, Shields no da ninguna instrucción, ni tan siquiera una pista, de cuál de las dos mitades se debe leer primero. La experiencia que tenga el lector con el libro estará literalmente en sus propias manos.

No importa las variaciones o vueltas de tuerca que elijas; si decides usar el punto de vista de distintos personajes, asegúrate de que tienes buenos motivos para ello. No tiene sentido presentar las visiones del mundo de varios personajes que sean prácticamente iguales. Al igual que ocurre con las historias de visiones múltiples en primera persona, gran parte del interés de una narración de este tipo lo generan precisamente las disparidades y similitudes que surgen entre los diferentes puntos de vista.

La visión múltiple en tercera persona también nos ofrece una visión más amplia, lo que suele provocar un efecto de *collage*. En *El condado de Grouse*, el escritor Tom Drury presenta diferentes episodios a través de la mirada de múltiples personajes y como resultado obtenemos una imagen completa de un mundo totalmente inventado, el condado de Grouse. Todo se centra en la comunidad.

Con acceso a los pensamientos de más de un personaje, el escritor resulta más flexible. Tal vez tu historia parezca más amplia cuando abandonas los confines de la cabeza de un único personaje. Aunque en el PDV de visiones múltiples en tercera persona la experiencia de cada personaje resulta interesante, el escritor subraya lo más interesante de cada uno yuxtaponiendo las distintas perspectivas.

Al igual que ocurre con la primera persona, la flexibilidad que se gana con las perspectivas múltiples te obliga a sacrificar parte del enfoque. La atención y la preocupación del lector se dispersan más. Pero eso puede convertirse en una ventaja. Al añadirse una conciencia más, el lector de inmediato se ve implicado de una manera más compleja. Debe observar y extraer conclusiones que se basen en cómo se contradicen o confirman las diferentes visiones de los personajes. A veces, las simpatías divididas que cada punto de vista provoca en el lector se convierten en el

meollo de la historia.

Podrías mostrar, por ejemplo, lo desastroso que sería para un personaje simpático que se satisfagan los deseos de otro igualmente amable. Por ejemplo, en primer lugar presentas a Lily, una joven viuda, y desde su punto de vista le enseñas al lector lo desesperada que está, cómo intenta ser una buena madre y cómo la mala suerte la ha llevado hasta donde está, sola y arruinada. Lily está solicitando un puesto de trabajo como ayudante en una lavandería, un empleo que le permitiría tener a su lado a su pequeño mientras trabaja. (¿He mencionado que el niño tiene una rara enfermedad degenerativa para la que el único tratamiento prometedor se encuentra a dos mil dólares de distancia?). Entonces, en el siguiente capítulo muestras a otro personaje, Jack, y desde su punto de vista personal le haces saber al lector que acaba de perder una mano en un accidente agrícola. Además se ha retrasado en las letras del coche y sus pensamientos están en sus queridos perros, cuatro perros guías jubilados, y en los pocos pedazos de comida canina que golpean el fondo de la bolsa de quince kilos. E inevitablemente, como suele ocurrir en los relatos, Jack solicita el mismo puesto que Lilly porque quiere quedarse en la ciudad e intentar reconstruir su vida mientras decide lo que va a hacer a continuación. Se trata de un trabajo que puede realizar con una sola mano mientras aprende a usar la nueva prótesis. ¿A quién deberíamos animar? ¿Cuál de estas dos míseras almas lo merece más? Los puntos de vista de visión múltiple pueden añadir este tipo de complejidad positiva a una historia y reflejar el modo en que se mezclan y entretejen nuestras vidas y se dividen nuestras simpatías.

TU TURNO:

Vuelve al ejercicio anterior, el de la discusión en los grandes almacenes. Escribe un pasaje sobre el mismo incidente a través del PDV de la vendedora. Entonces vuelve a escribir sobre el mismo incidente, esta vez desde el PDV de un testigo inocente. De esa manera habrás visto la discusión en los grandes almacenes a través de los ojos de tres personajes diferentes. ¿Quién tiene el punto de vista más interesante sobre este incidente?

Tercera persona: omnisciente

Piensa en una «visión a través del ojo de Dios». Piensa en Zeus entronado en la cima del monte Olimpo, la deidad arquetípica que mira hacia abajo desde los cielos. Omnisciente significa que todo lo sabe y así el escritor siempre es omnisciente; el escritor siempre lo debería saber todo sobre cada uno de los personajes, del entorno y de cualquier acontecimiento que tuviera que ver con el relato, su pasado, su presente y su futuro. Lo que distingue el punto de vista omnisciente es que el escritor que lo utiliza tiene la libertad de compartir directamente parte o toda de esa vasta cantidad de información con el lector.

En cada uno de los puntos de vista que hemos mencionado con anterioridad se filtraba información esencial a través de la conciencia de uno o más personajes. En el punto de vista omnisciente en tercera persona la información de la historia se filtra a través de la conciencia de un narrador que lo sabe todo. A través del narrador omnisciente tenemos la capacidad de hacer cualquiera de estas cosas: entrar en la mente de cualquiera de los personajes o de todos ellos, interpretar los acontecimientos de la historia, describir incidentes que alguno de los personajes del relato no haya observado, ofrecer un contexto histórico para nuestra historia e incluso informar al lector de hechos que vayan a ocurrir en el futuro.

Antes del siglo XX, la mayoría de la ficción utilizaba narradores omniscientes, incluyendo muchos de los grandes nombres de la literatura como Fielding, Dickens, Tolstói, Flaubert y Austen. Sus narradores omnisapientes a menudo usaban voces autoritarias y dogmáticas, como la que oímos en *Rip Van Winkle* de Washington Irving:

> Quien haya viajado río arriba en el Hudson recordará las montañas Kaatskill. Son una rama desmembrada de la gran familia de los Apalaches y se ven al oeste del río, hinchándose hasta alcanzar una noble altura y mostrando su poder sobre las tierras que las rodean. Cada cambio de estación, cada cambio de clima, cada hora del día, produce alguna alteración en los mágicos tonos y formas de estas montañas y todas las buenas esposas, las que están lejos y las que están cerca, las consideran unos barómetros perfectos.

Los cambios sociales que trajeron la expansión de la democracia y el declive de los grandes imperios junto con Freud, el escepticismo religioso, el feminismo y muchos otros factores, tuvieron como resultado que el (ahora aparentemente paternalista, torpe, subjetivo y empecinado) punto de vista omnisciente perdiera terreno entre los escritores contemporáneos. En cuanto algunos autores empezaron a cambiar la omnisciencia por puntos de vista más limitados, ésta empezó a parecer obsoleta y cayó en desgracia. Sin embargo sigue siendo un mecanismo efectivo.

He aquí un ejemplo de omnisciencia del siglo XX tomado de *No es lugar para ti, mi amor* de Eudora Welty:

No se conocían entre sí y tampoco conocían el lugar. Ahora estaban sentados uno junto al otro en el almuerzo, una fiesta informal y libre, cuando los amigos con los que estaban, tanto él como ella, se reconocieron de un extremo a otro del Galatoire's. Era un domingo de verano durante esas horas de la tarde que en Nueva Orleans parecen tiempo muerto.

El momento en el que vio su pequeña cara limpia y rotunda pensó: he aquí una mujer que está teniendo una aventura. Era uno de esos encuentros extraños en los que se siente un impacto tal que de inmediato se traduce en algún tipo de reflexión.

Probablemente con un hombre casado, supuso él mientras caía rápidamente en un tópico (hacía mucho que estaba casado) y se sentía todavía más convencional por la curiosidad que sentía por ella, allí sentada, la mejilla apoyada sobre la mano, sin mirar más allá de las flores de la mesa, con aquel sombrero puesto.

No le gustaba su sombrero, igual que no le gustaban las flores tropicales. No era un sombrero hecho para ella, aunque este hombre de negocios del este no tenía ni interés ni buen ojo para la ropa femenina. Por eso se enfadó consigo mismo.

Se me debe de notar, pensó ella, creen que pueden amarme u odiarme solo con mirarme. ¿Por qué se abandonaría aquella antigua manera lenta y segura que tenía la gente de saber distinguir cómo se sentían los demás y se rechaza la opción de alejarse si es lo que parece lo más oportuno? Supongo que la gente enamorada como yo muestra atajos a los secretos de todo el mundo.

El narrador de Welty entra en las mentes de ambos personajes. También interpreta las reacciones de los personajes y extrae conclusiones definitivas. Sin embargo es suave, no insistente. Queda espacio para que el lector extraiga sus propias conclusiones.

Como ya han descubierto algunos escritores contemporáneos, la omnisciencia no exige adoptar un tono bíblico ni provocar el equivalente literario a truenos. Una forma moderna y más sutil de omnisciencia la encontramos en algunas obras de Andre Dubus, Michael Ondaatje, Nicola Barker, Ellen Gilchrist y Alice Munro, por citar unos pocos.

Los escritores posmodernistas como Milan Kundera han adoptado una forma interesante de omnisciencia, que no tiene en cuenta la verosimilitud. Llaman la atención sobre la novela como algo *fabricado*. Y de este modo hacen ostentación de sus poderes divinos. Por ejemplo, en *La insoportable levedad del ser*, Kundera con frecuencia interrumpe el fluir de la historia para comentar algo sobre el relato, sobre sus temas o sobre la ficción misma:

No tendría sentido que el autor intentara convencer al lector de que sus personajes vivieron alguna vez. No nacieron de vientre materno; nacieron de una o dos frases estimulantes en una situación básica. Tomas nació del dicho «Einmal ist keinmal». Tereza nació de un rugir en el estómago.

La primera vez que fue al piso de Tomas, sus tripas comenzaron a rugir. Y no es de sorprender: no había comido nada desde el desayuno excepto un bocadillo rápido en el andén antes de subir al tren…

Una vez Kundera ha dicho lo que quería decir, recordándonos la naturaleza ficticia de sus personajes, retoma su historia.

Cuando te lo planteas, la omnisciencia representa la libertad. Y la libertad es buena, ¿no? En lugar de limitarnos por el conocimiento, la madurez y la cordura de nuestros personajes, la omnisciencia nos ofrece una forma de hacernos con el mando de la historia, de darle sentido al extraño comportamiento de nuestros personajes o a las costumbres del planeta que acabamos de inventar.

Puedes utilizar la omnisciencia para crear intriga ofreciéndole al lector información que los personajes desconocen. El narrador podría informar al lector de que aunque Sue y Harry estén preparando su boda, una ola gigante se acerca a su ciudad y que, cuando el tsunami los golpee, solo uno de ellos sobrevivirá. O el narrador podría adelantarle al lector que la señorita Harriet Wood, amada por sus alumnos de primero, sus padres, los administradores del colegio y todos los perros sin dueño de todo el país, aloja en su casa a un peligroso criminal que no es representante de una empresa de libros educativos, como ella cree. El narrador podría hacer que la historia de Harriet resultara directamente dolorosa para el lector que espera página a página con ansiedad y contra toda esperanza que Harriet se entere de la verdad antes de que ese malvado pueda hacerle daño.

Sin embargo hay motivos por los que hoy se usa poco la omnisciencia. Esta perspectiva suele llamar la atención sobre la presencia del escritor, algo que no facilita a los lectores lo que se ha dado en llamar «suspensión de la incredulidad». La omnisciencia también le resultará algo impersonal al lector que está acostumbrado a seguir las historias desde la perspectiva de uno o más personajes. La omnisciencia no es para los débiles de corazón; a la mayoría de los escritores les resulta más fácil manejar el PDV cuando se limita a revelar los pensamientos de tan solo uno o dos personajes. Demasiada libertad los marea; es como montar en monociclo sobre un alambre sin red de seguridad.

TU TURNO:

Utilizando el PDV omnisciente, escribe una escena en la que, durante una boda, se rompa algo: un regalo, una botella de champán, el corazón de alguien… Utiliza por lo menos tres de los cinco poderes de la omnisciencia: meterse en la mente de cualquier personaje, interpretar los acontecimientos, describir incidentes inadvertidos, ofrecer el contexto histórico o revelar acontecimientos del futuro. En una situación así hay oportunidades más que suficientes para animar la historia y es probable que se pueda implicar en ella a muchos personajes. Disfruta de tu capacidad de convertirte en dios para saberlo y verlo todo.

Tercera persona: punto de vista objetivo

Éste es el desafío último del tema del PDV. Una verdadera prueba de tus habilidades para revelar información a través de escenas. Al narrador objetivo en tercera persona se le niega el acceso a la mente de todos los personajes. El escritor lo debe revelar *todo* sobre la historia (antecedentes, caracterización, conflicto, tema, etc.) solo a través del diálogo y la acción. El efecto se parece al relato que haría un periodista de los acontecimientos, donde se limitaría a los hechos puros y duros.

En su historia *Little Things* [Pequeñas cosas], el maestro del cuento corto Raymond Carver demuestra que está a la altura del desafío de este punto de vista:

Estaba en el dormitorio metiendo la ropa sin ningún orden en una maleta cuando ella llegó a la puerta.

—¡Me alegro de que te vayas! ¡Me alegro de que te vayas! —Empezó a llorar—. Ni siquiera me puedes mirar a la cara, ¿verdad?

Entonces vio la foto del bebé sobre la mesa y la cogió.

La miró y se limpió los ojos y le devolvió la mirada antes de girarse y volver al salón.

—Devuelve eso —dijo él.

—Limítate a coger tus cosas e irte —dijo ella.

Él no respondió. Cerró la maleta, se puso el abrigo, miró alrededor de la habitación antes de apagar la luz. Entonces salió al salón.

Ella estaba de pie apoyada en el marco de la puerta de la pequeña cocina, con el bebé entre los brazos.

—Quiero el bebé —dijo él.

—¿Estás loco?

—No, pero quiero el bebé. Mandaré a alguien a recoger sus cosas.

—Tú no vas a tocar a este bebé —dijo ella.

Esta pareja sin nombre va y viene discutiendo sobre quién se va a quedar con el bebé. Al final, de forma horripilante, cada uno agarra al niño y, en ese momento, Carver se convierte en un ser totalmente inexpresivo, «de esta manera se decidió el asunto». Esto no es el tipo de cosa que la mayoría de las personas quieren creerse capaces de hacer. ¿Cómo podría Carver convencernos jamás de que una madre o un padre pudieran tener pensamientos que les pudieran permitir actuar de forma tan atroz? El PDV objetivo resuelve el problema del autor. Al informarnos de los acontecimientos en lugar de intentar explicarlos, hace que lo que ocurre resulte creíble.

La principal virtud del punto de vista objetivo es que da sensación de integridad e imparcialidad. El PDV objetivo evita que un escritor se explique demasiado porque los escritores en realidad no deberían *explicar* nada en absoluto.

He aquí la desventaja. Uno de los principales atractivos de la ficción es que nosotros, los lectores, podemos ver en el interior de las turbulentas mentes de los personajes. Justo lo contrario de lo que ocurre en la vida real, donde a menudo nos preguntamos qué es lo que hay detrás de la costosa dentadura del jefe, de la sonrisita de un niño, de la ceja alzada de un amante. Lo opaco del PDV objetivo nos niega esas percepciones. Una historia contada desde el PDV objetivo es como una flor sin aroma

y sin colores vivos, una rareza tal vez interesante, pero que probablemente no llame mucho la atención.

TU TURNO:

Toma el pasaje sobre la recepción de la boda de tu ejercicio anterior referido al PDV omnisciente y revísalo utilizando el PDV objetivo. Emplea tus poderes de observación y describe lo que está sucediendo como si fueras un periodista que estuviera escribiendo una noticia. Recuerda que esta vez no puedes meterte en la cabeza de nadie. Pero ¿qué nos revela el comportamiento de los personajes sobre sus pensamientos?

Segunda persona

Igual que ocurre con los puntos de vista en tercera persona, las historias narradas desde el PDV en segunda persona usan la voz de un narrador. Sin embargo, en la segunda persona, el narrador nos cuenta lo que hiciste o dijiste *tú*.

Cuando Jay McInerney publicó su novela *Luces de neón* en 1984, su uso del punto de vista en segunda persona provocó bastante revuelo en los círculos literarios. Su elección del PDV fue denigrada por algunos críticos que la consideraron un truco. Los lectores no recordaban haber visto algo así antes y estaba claro que no estaban acostumbrados a que el narrador se dirigiera a ellos de esa manera:

> Estás en un club charlando con una chica de cabeza afeitada. El club se llama Heartbreak o Lizard Lounge. Tal vez todo quedara claro si pudieras escaparte al baño y usar un poquito más de polvo de marcha boliviana […]. Tu cerebro en este momento está compuesto de brigadas de diminutos soldados bolivianos. Están cansados y cubiertos de barro después de su larga marcha nocturna. Tienen agujeros en las botas y hambre. Necesitan que les den de comer. Necesitan el polvo de marcha boliviana.

El PDV del narrador de la novela hizo que muchos lectores tuvieran la sensación de haberse convertido en el protagonista, aquel trasnochador que esnifaba cocaína e iba de bar en bar. Aunque el libro se convirtió en un éxito de ventas, no hubo otros novelistas que se apresuraran a seguir su pauta. El PDV elegido parecía tan solo un numerito novedoso, algo parecido a *ver a un hombre comerse un coche*.

Lorrie Moore empleó el PDV en segunda persona de una manera diferente en su colección de cuentos cortos *Autoayuda*. Los narradores de muchos de los relatos del volumen (por ejemplo, «Cómo ser una otra mujer» y «Cómo convertirse en escritora») imitan la voz asesora de los escritores de autoayuda. He aquí unos fragmentos del relato «Cómo»:

> Comienza reuniéndote con él en clase, en un bar, en un mercadillo de beneficencia. Tal vez sea profesor en sexto curso. Dirija una ferretería. Sea capataz en una fábrica de cartones. Será un buen bailarín. Tendrá un corte de pelo perfecto. Te reirá las gracias.
>
> Una semana, un mes, un año. Siéntete descubierta, confortada, necesitada, amada y comienza a veces, de alguna manera, a sentirte aburrida. Cuando estés triste o confusa, camina hasta los cines de la ciudad. Compra palomitas. Estas cosas vienen y van. Una semana, un mes, un año.
>
> Intenta alcanzar un acuerdo menos restrictivo. Observa cómo chisporrotea y se desinfla cada acuerdo como si se tratase de globos. Te pedirá que te traslades a vivir con él. Hazlo con dudas, con ambivalencia. Aclaración: los alquileres son elevados, nada a largo plazo, amor y todo eso, cariño, pero libre y sin compromiso. Establece las normas con un gran discurso. Recalca lo abierto, la no exclusividad. Haz sitio en su armario pero no reorganices los muebles.

Imagínate qué podrías hacer con esto. ¿Cómo se titularía tu cuento de «autoayuda»?

Sin embargo, debo decirte que la segunda persona está íntimamente relacionada con McInerney y Moore. La segunda persona tiene posibilidades y es divertida de usar pero, si su objetivo es la publicación, dependerá de que otros escritores la hagan

suya —para refrescarla— y la utilicen para crear un efecto diferente.

Una escritora que lo ha hecho recientemente es Helen Dunmore en su novela *El estado imperfecto*:

> Te tumbas sobre la piedra cálida y meneas el cuerpo hasta que encaja. Entonces te relajas y la terraza te mantiene como si estuvieras flotando en el mar. El sol lleva desde las siete vertiéndose y cada grano de piedra está relleno de calor. El sol se desparrama sobre el brillante montículo de tu estómago, bajando hasta tus muslos separados, tus brazos, tus dedos, tu cara. No hay ninguna parte de ti que se resista, ninguna que no brille. Los húmedos labios de tu vulva están atrapados en una brillante mata de pelo.

Aunque siento al principio la extraña sensación de que se dirigen a mí, no creo que los motivos que tuvo Dunmore para utilizar la segunda persona tengan mucho que ver con dirigirse al lector. Por el contrario, escucho a esa voz narrar la experiencia de un personaje en particular, poniendo palabras a un conjunto de sentimientos y sensaciones que de otra manera quedarían sin expresar. La voz me resulta bastante íntima, como si la narradora estuviera susurrándole al oído del personaje mientras permanece allí tumbada bajo el ardiente sol.

Si eres capaz de encontrar una forma atractiva de usar el PDV en segunda persona, lánzate a hacerlo. Si no, actúa con cautela.

TU TURNO:

Vuelve a escribir uno de tus pasajes anteriores escritos desde el PDV en primera persona utilizando ahora el PDV en segunda persona. Aunque tal vez no necesites hacer mucho más que cambiar el pronombre yo a tú, el efecto podría ser profundo. Y tómate la libertad de cambiar cualquier cosa que quieras para que encaje con ese nuevo PDV. Compara las dos versiones y analiza el impacto emocional tan diferente de cada una de ellas.

Distancia

Al principio he dicho que el tema del PDV da respuesta «a la pregunta sobre la distancia a la que se están viendo los acontecimientos». Y esa distancia es un elemento más a tener en cuenta a la hora de tomar decisiones relacionadas con el punto de vista.

Distancia emocional. Se trata de la distancia que existe entre el narrador y los personajes y que afecta también a lo cerca que se sienta el lector de los personajes. Normalmente pensamos en la distancia emocional como algo abstracto, como cuando alguien pregunta: «¿Hasta qué punto te sientes cerca de tu hermana?». Pero con el PDV esa distancia se puede medir de un modo más concreto, si nos lo planteamos en términos de distancia fotográfica:

Plano general: el hombre corrió en la noche fría.
Plano medio: el hombre corrió en la noche y entrecerraba los ojos contra el frío.
Primer plano: mientras el hombre corría en la noche, sintió en sus labios el sabor amargo del aire frío.

Si el narrador se encuentra lo suficientemente cerca para sentir el frío en los labios del personaje, hemos de presumir que el narrador siente empatía por el personaje. Es decir, que la distancia emocional entre narrador y personaje es muy corta.

Con frecuencia, el narrador cuenta la historia desde una distancia fotográfica y la mantiene a lo largo de toda una historia. Pero la distancia fotográfica también puede cambiar durante el curso del relato.

Jane Smiley comienza su novela *Heredarás la tierra* con un plano general:

> Si se iba a cien kilómetros por hora por la carretera del condado 686 que cruzaba por el norte hasta la intersección T en la calle Cabot, se podía pasar ante nuestra granja en un minuto […] Como la intersección se encontraba en ese diminuto repecho, podías ver nuestros edificios a un kilómetro y medio de distancia, en el extremo sur de la granja. A un kilómetro y medio al este se podían ver tres silos que marcaban la esquina noreste y, si arrastrabas la mirada de los silos a la casa y al granero y volvías, habrías cubierto la inmensidad del trozo de tierra que poseía mi padre, seiscientos cuarenta acres, toda una finca ya pagada, sin cargas, tan llana y fértil, negra, ondulada y desprotegida como cualquier otro trozo de tierra sobre la faz de la tierra.

Como esa tierra está en el meollo del conflicto de la historia, resulta importante que Smiley la construya como algo físico, como una presencia conocida. Sin embargo no elegiríamos esa distancia para toda una historia o todo un libro si quisiéramos que al lector le importaran los personajes. A esa distancia, los personajes serían motas de polvo. Esa distancia cambia en el siguiente capítulo. Smiley acerca tanto la cámara a su narradora que la lente le podría tocar la piel:

> Linda justo acababa de nacer cuando tuve mi primer aborto y durante un tiempo, tal vez seis meses, ver a

> aquellos dos bebés [sus sobrinas] a quienes había querido y cuidado con verdadero interés y satisfacción me afectaba como un veneno. Cuando las veía me dolían todos los tejidos, cuando me encontraba a Rose con ellas era como si mis capilares llevaran ácido hasta los más recónditos rincones de mi cuerpo.

Distancia temporal. Si no se especifica lo contrario, solemos dar por supuesto que los acontecimientos que suceden en las historias que leemos son relativamente recientes. En este caso podríamos decir que hay muy poca distancia temporal entre el narrador y el relato. Aunque los verbos de la historia estén conjugados en pasado (lo que ocurre a menudo), el escritor normalmente consigue crear el efecto de inmediatez. Es como si la historia estuviese ocurriendo ahora mismo, según leemos:

> Un joven dijo que quería irse a la cama con Alexandra porque tenía una mente interesante. Era taxista y ella había admirado su nuca rizada. Sin embargo se sintió sorprendida. Dijo que la volvería a recoger en una hora y media. Como ella era una persona honesta y razonable, puso entre ellos una barrera de información veraz.

En este primer párrafo del relato de Grace Paley *Enormes cambios en el último minuto* se supone que nos tenemos que sentir llevados al presente de la historia, el pensamiento de Alexandra sobre cómo reaccionar ante el taxista y ante la visita a su padre en el hospital al que él la está llevando.

Algunos escritores intentan limitar esa distancia temporal narrando la historia en presente, como hizo Margaret Atwood en su novela *Resurgir*:

> Siente que le observo y me suelta la mano. Entonces se saca el chicle, lo envuelve en un papel plateado, lo mete en el cenicero y se cruza de brazos. Esto significa que se supone que no debo observarlo; miro hacia delante.

¿Te suena esto más cercano que el pasaje anterior? Bueno, sí, claro, ésa era la intención. Pero como hace ya tanto tiempo que se estableció el pasado para la ficción, su uso resulta invisible para la mayoría de los lectores. Antes no era muy habitual, pero ahora ya no molesta a los lectores.

A veces el escritor especifica que los acontecimientos de la historia tuvieron lugar hace tiempo, creando así una distancia temporal importante. Cuando esto ocurre, el lector puede sentir que la historia está teñida de nostalgia o puede que el relato resulte un tanto sospechoso en otro sentido porque quizá la memoria ha sido erosionada por el tiempo. La distancia resulta sorprendente en el relato de George Eliot *El velo alzado* que comienza:

> El momento de mi fin se acerca. Últimamente he padecido ataques de angina de pecho y mi médico me dice que, en circunstancias normales, no sería de esperar que mi vida se alargara muchos meses.

A continuación, el narrador empieza a reflexionar acerca de su vida. Nos cuenta que «tal vez mi infancia me parezca más feliz de lo que realmente fue, si la comparamos

con todos los años posteriores». Varias páginas más tarde ha dado un salto hacia delante para describir sus primeros años como adulto: «En Basle se nos unió mi hermano Alfred, un hombre guapo y seguro de sí mismo de veintiséis años, todo un contraste con mi yo frágil, nervioso y un poco inútil».

En un momento como éste, en el que el lector se da cuenta de que los acontecimientos de la historia tuvieron lugar hace mucho tiempo, la urgencia emocional y la intriga del relato se reducen. En la historia de Eliot sabemos que el narrador está a punto de morir. No hay esperanza de que los acontecimientos de la historia produzcan un resultado diferente. Pero este tipo de distancia temporal le permite al narrador contar la historia con una perspectiva interesante que con frecuencia funde las emociones del pasado y del presente.

El contrato del PDV

Lo que no debes olvidar nunca es que el punto de vista establece un contrato con el lector. El PDV le dice al lector el tipo de historia que está leyendo. Si incumples ese contrato correrás el riesgo de perder la confianza que el lector tiene depositada en ti y a partir de ese momento, la historia no le parecerá tan «real». Lo distraerás del despliegue suave de la alfombra roja de tu historia.

Los escritores noveles a veces simplemente por un descuido o un desliz incumplen el contrato. Una de mis alumnas de ficción eligió un PDV de visión única limitado a la tercera persona para su historia. La historia se contaba desde el punto de vista de un personaje llamado Barbara, presidenta de una empresa de cosméticos. En ese caso, el contrato es el siguiente: todos los acontecimientos se deben filtrar a través de la conciencia de Barbara.

La historia de mi alumna avanzaba perfectamente, con un manejo competente del nudo, de los personajes y del conflicto. Y entonces, *¡patapof!* La narradora se metió en la mente de un personaje menor y la historia se tambaleó, Veamos el ejemplo:

Barbara pasó los siguientes diez minutos escuchando a su contable. No podía centrarse ni en los papeles que Ted había agitado delante de ella ni en sus palabras. En lo único que podía pensar era en el mensaje que John había dejado en su contestador. «Me voy a Montana. Sé que es repentino y me siento como un idiota, todo un tópico, pero realmente me tengo que alejar y pensar en algunas cosas».

Se apartó de su escritorio y agarró la chaqueta de la silla. Agradeció a Ted su atención por los detalles.

—Y en cuanto termine la reunión de hoy echaré un vistazo a estas hojas de contabilidad.

Sintiéndose una vez más rechazado y empequeñecido, y preguntándose por qué seguía trabajando para una jefa tan desagradecida, Ted comenzó a recoger los papeles de su escritorio.

—Puedes dejar estos papeles donde están, Ted. He dicho que los repasaré después.

No pretendo ofender a ningún ayudante administrativo, pero en esta historia Ted solo tiene un papel menor. Existe en la historia únicamente para informar a Barbara de que uno de sus empleados de mayor confianza ha estado manipulando las cuentas. Mi alumna confesó que ni siquiera se había dado cuenta del error. Si mi alumna quiere seguir cumpliendo con el contrato del PDV a la par que revela la actitud de Ted, puede limitarse a describir sus acciones. Podría rescribir el párrafo ofensivo como sigue:

Ted suspiró y comenzó a recoger los papeles de su mesa. «Bien, perfecto —murmuró—. Me limitaré a irme a mi rincón a sentarme y a esperar pacíficamente a que la señora me convoque».

Como salvaguarda contra los abusos del PDV, tal vez deberías poner por escrito tus normas sobre el punto de vista respecto a la omnisciencia, la fiabilidad y la distancia. Una vez termines un borrador, comprueba cada párrafo comparándolo con esas reglas.

Pero, como bien saben los artistas del mundo de las discográficas, los contratos se establecen para incumplirse. De vez en cuando, algún escritor muy osado rompe el contrato del PDV de forma deliberada para producir un efecto especial si eso es lo que la historia necesita.

En *Empire Falls* [La caída del imperio] de Richard Russo, un narrador omnisciente presenta el prefacio. Después es un narrador en tercera persona el que sigue al protagonista, Miles Roby, durante dos capítulos; más tarde hay un capítulo contado desde el PDV de la esposa de la que está separado y otro (que de pronto pasa de la conjugación en pasado al presente) desde el PDV de la hija de Miles. A partir de ese momento, Russo establece un patrón de visión múltiple en tercera persona en la que la visión cambia con cada capítulo. Pero, espera, en el capítulo 7 estamos en una taberna y el PDV de pronto comienza a alternar una y otra vez entre el del dueño de la taberna y los de los únicos dos clientes de una manera que se parece sospechosamente a la omnisciencia. Sin embargo, nada da la sensación de descuido. El autor quiere que veamos a los habitantes de este pueblo de una manera un poco impredecible y es probable que sepa lo que está haciendo.

Cómo elegir

Como ya te he dicho, el menú del PDV es complicado. Sin embargo espero que estés empezando a sentirte cómodo con él. Apuesto lo que quieras a que, a estas alturas, ya estás convencido de que tu elección de PDV es una de las decisiones más importantes que vas a tomar en cualquier relato de ficción. El PDV afecta a todos los aspectos de la historia. Y lo mismo que ocurre con todas las decisiones importantes y complejas, tu tarea será más sencilla si eres capaz de reducir las opciones.

Pregúntate: «¿De quién es esta historia?». Muchas veces serás capaz de responder de inmediato. Las historias escritas en primera persona suelen pertenecer al narrador, igual que las redactadas desde el PDV de visión única en tercera persona lo hacen al personaje desde cuyo punto de vista se narra la historia. El personaje suele ser quien más se juega. Que el lector considere que un relato tiene un final feliz dependerá de si el personaje desde cuyo PDV se narra lo cree así o no. Si tu historia pertenece claramente a un único personaje dominante, entonces está claro que tus opciones se verán reducidas a la primera o a la tercera persona. Será solo cuestión de decidir si quieres que la historia se narre desde la voz del personaje o no.

Los relatos poblados por familias extensas, familias mixtas, matrimonios, equipos de fútbol, tripulaciones de submarinos y personas unidas por las circunstancias (como ocurre en *El dulce porvenir*) suelen contar con más de un protagonista. Muchas veces cada uno de los personajes tiene una meta, y con frecuencia esas metas chocan entre ellas. En este caso te debes preguntar: «¿Qué me parece lo más interesante de esta historia?». Digamos que tu historia trata sobre un prestigioso quinteto de jazz en el que el trompetista, después de doce años con el grupo, se quiere marchar. Si lo que más te interesa, al plantearte esta escena, es cómo lucha el trompetista entre su sentido del deber y los obstáculos que le crean los demás músicos, usa el PDV de visión única. Pero tal vez te intrigue más lo que está ocurriéndole al grupo en general. ¿Surge un líder? ¿Trabaja en secreto algún otro músico para ayudar al trompetista? ¿Serán capaces de seguir juntos si el trompetista tiene éxito y se marcha? Tu interés en la historia del grupo no necesita una visión múltiple ni un punto de vista omnisciente; tal vez haya un personaje que pueda actuar como intermediario desde los ojos y los oídos de todo el grupo. Querrás tenerlos en cuenta, aunque tan solo sea por la flexibilidad que ofrecen.

Otra pregunta que te puedes plantear es muy básica. «¿Qué tipo de historias me gusta leer?». Si tuvieses todo un glorioso fin de semana para leer —si por algún milagro no se te permitiera hacer otra cosa que no fuera leer—, ¿qué elegirías primero, una epopeya multigeneracional o una historia intensa con un protagonista memorable? ¿Te interesa más la dinámica psicológica —lo que le ocurre a una persona cuando se enfrenta a la adversidad— o la dinámica social, cómo reaccionan

los individuos y se enfrentan mientras intentan alcanzar sus metas personales? ¿Qué película encaja mejor con tus gustos, *Rocky* o *Ellas dan el golpe*?

No podrás estar seguro de haber encontrado el mejor PDV para tu historia cuando se trate de una idea abstracta. Deberás probar diferentes puntos de vista. Igual que el entendido en vinos retiene un sorbo de vino en la boca y lo hace girar contra la lengua y el interior de las mejillas para obtener el efecto completo, necesitas descubrir cómo se siente cada PDV sobre el papel. ¿Suena como esperabas? ¿Tiene la complejidad de sabores que tu relato necesita?

Tal vez seas capaz de aprender todo lo que necesites con una única página de borrador o dos. Quizá alcances una certeza absoluta tras plantearte solo un par de puntos de vista. Pero quizá no.

Una vez escribí media novela en primera persona porque la inspiración me llegó en forma de frase que se me metió en la cabeza durante un paseo matutino. La voz dijo: «Me llamo Eleanor Sweetleaf y he vivido en esta casa desde que tenía tres días de edad». ¿Quién era yo para discutir con la inspiración? Pero más o menos un año más tarde estaba atascada. Aunque Eleanor Sweetleaf era una buena persona, al final resultó no ser la voz adecuada para la historia. Se tomaba el relato demasiado en serio. Tras apretar los dientes durante un tiempo comencé a rescribir desde el PDV de visión única en tercera persona. Enseguida me di cuenta de que era una elección mucho mejor. La historia revisada resultaba más graciosa y me permitía una mayor libertad con el lenguaje. En cuanto me liberé de mi fijación mortal por la primera persona me di cuenta de que también estaba dispuesta a cambiar otros aspectos de mi historia. Mi marido al principio se sintió horrorizado; no entendía cómo no había sido capaz de darme cuenta antes de que estaba escribiendo desde el punto de vista equivocado. Se sentía mal por todo ese trabajo «malgastado». Pero lo que (todavía) no sabía era que escribir es siempre cuestión de probar y corregir. Tampoco sabía que el deber de todo escritor es sacar del tema del punto de vista todas sus posibilidades narrativas.

CAPÍTULO 5

Descripción: ilustrar con palabras

por Chris Lombardi

Hará unos doce años mi mejor amiga estaba leyendo el borrador de una historia que yo había escrito sobre una mujer que acababa de volver tras pasar algunos años en un país lejano y se lamentaba porque había dejado allí a un amante. En una escena, Ruth, la protagonista, sufre de insomnio y se plantea llamar a su amante que se encuentra a cuatro zonas horarias de distancia. O mejor aún, se levanta a las dos de la mañana y se queda mirando fijamente el teléfono, un viejo instrumento negro con un dial desgastado aunque estamos a finales de los años ochenta:

> La luz de la calle hizo del teléfono un fantasma.

Mi amiga, al leer eso, alzó la mirada de la página y gritó:

—¿De dónde sacas esas descripciones? ¡Si siempre parece que no te enteras de nada!

Y tiene razón. Cuando paseábamos juntas por la calle, siempre era ella la que me señalaba cosas mientras yo permanecía absorta en mis pensamientos. Pero, incluso entonces, ya estaba percibiendo detalles a través de mi visión periférica y los archivaba para utilizarlos más tarde. En algún lugar recóndito de mi cerebro aprendí cómo era el peso de un martillo sobre la palma de una mano, cómo un juego de llaves te puede hacer sentir como en casa. En algún lugar me di cuenta de las extrañas sombras que proyectan las luces urbanas, convirtiendo objetos familiares en fantasmagóricos. Cuando me imaginé a Ruth mirando el teléfono, lo que vio (y yo también vi) fue un fantasma.

Mi primer profesor de ficción fue el novelista y gran maestro de escritura creativa John Gardner. Fue él quien me enseñó que cualquier buen escritor crea con sus palabras sobre el papel, «un sueño vívido y continuo». Con «vívido» se refería a un sueño que se sintiera tan claro y concentrado como la vida misma. Con «continuo» se refería a un sueño que no permite que la mente del lector se distraiga o se aleje del mundo ficticio.

Cuando pienso en esas descripciones, me doy cuenta de que el cine es bastante parecido a un sueño. Piénsalo. Te metes en una sala a oscuras y durante un par de horas te ves envuelto por una realidad alternativa que te deja parpadeando al salir. En el cine lo que te mantiene absorto es la realización. En una obra narrativa lo que te envuelve es la descripción porque en cualquier obra de ficción, salvo el diálogo, casi todo es descripción de un tipo u otro. Cuando describes quieres que el lector

experimente la historia con tanta viveza y continuidad como si estuviera viendo una película fascinante. No deseas que el relato se desvanezca a la mitad como un viejo rollo casero en súper 8 visto en un proyector de mala calidad. Necesitas asegurarte de que tu película se escribe a todo color, incluso aunque sus tonos sean suaves, apagados, poco brillantes.

El *Nuevo Diccionario Internacional Webster* ofrece dos definiciones para la palabra «describir»:

1. Contar o escribir acerca de algo; ofrecer un relato detallado de algo.
2. Ilustrar con palabras.

Ofrecer un relato detallado. Ilustrar con palabras. El escriba particular del *Webster* es un poeta.

En narrativa, descripción será cualquier cosa que cree una imagen en la mente del lector. Si las descripciones son lo suficientemente buenas, el lector se olvidará de la lluvia tras su ventana, del hecho de que su silla es un poco incómoda, de que se ha retrasado en el pago de la renta. El lector se verá arrastrado por las palabras, creyéndose cada instante de la historia, como si fuera un sueño o una película, o como si realmente estuviera ocurriendo.

Los cinco sentidos

Escribes y lees con el cerebro pero la vida la vives a través de tu cuerpo. Hace falta tu parte física para transmitir esa experiencia. Tu paseo matutino hasta el trabajo está formado por una serie de molestias, o eso es lo que me han repetido una y otra vez mis alumnos de narrativa. Pero en el fondo solo se trata de tus pies sobre la alfombra, la sensación de tu cazadora sobre la piel, el ruido de la calle, etcétera. Así es como aprendemos el mundo.

Para llevar a un lector hasta tu mundo ficticio necesitas ofrecerle datos para todos los sentidos. Querrás que tus lectores vean la sombra del arco iris, que prueben la amargura de una sopa mala, que sientan la aspereza de la piel sin afeitar, que huelan la pizza descompuesta después de una fiesta que ha durado toda la noche, que oigan el frenazo de las ruedas durante el accidente. Te habrás dado cuenta de que he hecho referencia a los cinco sentidos. No caigas en la tentación de centrarte solo en la vista, como hacen muchos escritores noveles. Tal vez sea el sonido después de la fiesta lo que realmente recuerdan tus personajes. Es posible que descubras que el tacto de la tela del vestido de uno de los personajes nos dice más sobre su educación que su estilo de peinado.

En la preciosa novela de Anna Quindlen, *Huida imposible*, la protagonista —una mujer que huye de su maltratador— conoce a su primera amiga en un pueblo de las afueras de Florida:

> Vestía pantalones cortos de lino rosa y una blusa a juego, gafas de sol blancas y esmalte de uñas rosado. Sonaba como una actriz que estuviera interpretando a Blanche Du Bois embutida en un uniforme de verano y parecía y olía como si se hubiese estado preparando para esa mañana con tanto cuidado como me preparé yo la mañana en que me casé. Un acento del sur y Diorissimo, o algo que olía a un perfume muy parecido.

Nos hacemos una idea muy clara de este personaje porque la experimentamos a través de los sentidos, en este caso la vista (su ropa), el sonido (cómo habla) y el olor (su perfume).

Es importante usar este tipo de detalles sensoriales para apoyar las frases más generales o las descripciones abstractas. Podrías escribir declaraciones poéticas y dramáticas en frases cuya música haga sonreír al lector. Pero si escribes demasiadas frases de esas sin aportar detalles sensoriales, será como servir un cóctel sin comida. Tal vez me emborrache pero me quedaré dormido durante el almuerzo.

William Faulkner en su relato *Barn Burning* [Granero ardiendo] comienza con olores y continúa hasta incluir otros sentidos:

> La tienda en la que estaba el juzgado de paz olía a queso. El chico, agachado sobre el barril de clavos al fondo de la habitación, sabía que olía a queso y a más; desde donde estaba sentado podía ver las estanterías

> bien organizadas y llenas a rebosar de aquellas latas de formas sólidas, rechonchas y dinámicas cuyas etiquetas leía su estómago, no por las letras, que nada decían a su mente, sino por los diablos escarlata y la curva plateada del pescado; esto, el queso que creía oler y la carne hermética que sus intestinos creían percibir, le llegaba en oleadas intermitentes repentinas y breves por debajo de aquella otra percepción constante, la del olor, y sentía tan solo un poquito de temor sobre todo por desesperación y dolor, por la antigua atracción de la sangre.

Aquí Faulkner entreteje el olor, la vista, el sabor (aunque sea de segunda mano) y las sensaciones físicas que se relacionan con la emoción —todo de manera bastante compacta— dentro de este pasaje más bien robusto.

O como este breve pasaje de *Las reglas del juego* de Amy Tan, que utiliza los cinco sentidos:

> Vivíamos en Waverly Place, un apartamento cálido y limpio de dos habitaciones sobre una pequeña pastelería china que se especializaba en repostería al vapor y *dim sum*. A primera hora de la mañana, cuando el callejón todavía estaba en silencio, podía oler las aromáticas alubias rojas que se cocían hasta convertirse en un pastoso dulce. Para cuando amanecía, nuestro piso estaba cargado del olor a bolas de sésamo fritas y a medias lunas de pollo dulce al curry. Desde mi cama escuchaba a mi padre prepararse para ir a trabajar y después cerrar la puerta tras de sí, uno, dos, tres clics.

Vemos, oímos, olemos, palpamos e incluso degustamos este mundo. Estamos físicamente *allí*. El método más poderoso para atraer lectores al mundo ficticio es a través de la experiencia sensorial.

TU TURNO:

Elige un personaje e imagina que se ha ido a hacer espeleología (explorar cuevas) con un grupo de amigos. Desafortunadamente, tu personaje se ha separado del resto y en estos momentos está andando a ciegas en un tramo de la cueva totalmente a oscuras (sin linterna) buscando la forma de salir o de encontrar a sus compañeros perdidos. Escribe un pasaje que dé vida a esta escena a través de descripciones sensoriales. Como la visión es limitada, deberás utilizar el oído, el olor, el tacto y el gusto. Deja que el lector experimente físicamente ese lugar a través de esos sentidos.

Precisión

Sin embargo, tus descripciones no se pueden limitar a ofrecer solo detalles sensoriales; los detalles deben ser precisos. El efecto acumulado de los detalles sensoriales específicos produce verosimilitud. La sensación de que esos acontecimientos realmente han ocurrido.

Hace muchos años, un escritor amigo mío que estudiaba en el instituto y que hoy es profesor universitario me preguntó cómo usaba yo la expresión: «sus intensos ojos grises».

—¿Qué significa? —me preguntó.

Nunca lo he olvidado. Cuando estamos escribiendo algo, nuestro primer impulso es la imprecisión. ¿Qué quería decir cuando escribí «intensos ojos grises?». En primer lugar quería decir que los ojos eran de un gris pizarra y, en segundo lugar, que brillaban un poco, como si tuviera conductos lagrimales adicionales. Pero eso no es lo que transmití con mi vaga descripción.

Además, la precisión previene una especie de pereza del escritor. «Era una bella rubia». Es una descripción tan vaga e imprecisa que no aporta ninguna imagen concreta y da la sensación de que fue escrita sin suficiente esfuerzo. Intenta añadir detalles específicos sobre esa belleza rubia, algo como:

> Su nariz estaba ligeramente rociada de pecas de una tonalidad tan suave como la de la piel que había bajo ellas.

Pinta un cuadro con tus palabras. Por ejemplo, Jeannette Winterson ofrece esta dramática descripción en su novela *La pasión*, una fábula sobre la Venecia del siglo XVIII:

> También hay exilados. Hombres y mujeres sacados de sus palacios resplandecientes que con tanta elegancia se abren a los brillantes canales.

Suena poderoso, con adjetivos como «resplandecientes» y «brillantes» que sugieren el glamour que se ha perdido. Pero no estamos en el cuadro hasta que la autora continúa diciéndonos:

> Una mujer que mantenía una flota de barcas y una ristra de gatos y que comerciaba con especias, está aquí en este instante, en la ciudad callada. No sé cuántos años puede tener, se le ha teñido el cabello del verde del cieno que se desprende de los muros del rincón donde vive. Se alimenta de la materia vegetal que se engancha a las paredes cuando la marea está perezosa. Carece de dientes. No los necesita. Sigue vistiendo las cortinas que arrancó de la ventana de su sala de estar cuando se marchó.

Observa las piedras, el cabello verde, la falta de dientes, las cortinas. Con estos detalles específicos, Winterson da vida a esa mujer mítica en forma de figura macabra

en su romance casi negro. Lo específico puede hacer que el lector crea cualquier cosa, incluyendo que una aristócrata que huía de la Revolución francesa pudiera acabar alimentándose de los canales venecianos mientras jugaba en los casinos. O que todos los barqueros venecianos, como Villanelle, narrador del libro, tienen pies palmeados. Los detalles específicos tejen un mundo y el lector estará dispuesto a quedarse en él para ser testigo de cómo Villanelle se enamora de la mujer de un aristócrata que más tarde se emparejará con uno de los cocineros de Napoleón.

Las descripciones específicas y precisas también dan mayor verosimilitud a los lugares inventados. *Ordinary Money* [Dinero corriente] de Louis B. Jones muestra al lector el espacio donde sucede la historia en algún lugar del norte de la California trabajadora, simplemente dirigiéndole allí:

> Hay una señal de stop en el 7-Eleven y de allí se va a la izquierda hacia Robin Song Lane y después a la derecha a Sparrow Court, y la casa de Wayne y Laura Paschke es la tercera a la izquierda, el mismo modelo que el de los vecinos aunque la suya está pintada de un verde sorbete pasado de moda con una gran alambrada a un lado que puso el inquilino anterior. Y el duro césped y la entrada al garaje cubierta de aceite, lo que siempre daría motivos a un casero para quedarse con la fianza.

El autor se muestra tan específico al nombrar este lugar que resulta casi imposible no creer que realmente existe.

Si, por ejemplo, uno de tus personajes conduce un coche, dinos de qué marca o tipo es. Earl, el ladrón de coches en *Rock Spring* de Richard Ford, conduce un Mercedes color arándano amargo. No solo podemos imaginarnos ese coche en particular, sino que eso también nos dice algo sobre los gustos que tiene Earl cuando roba coches.

Piensa en ti mismo como si fueras un coleccionista de sensaciones, de objetos, de nombres. Especialmente de nombres. No seas como uno de mis poetas favoritos, John Berryman, que se hizo famoso por decir: «No soy capaz de distinguir una maldita mariposa de las demás». Yo también soy tan culpable en esto como muchos otros; siendo el urbanita que soy, los nombres de los árboles y cosas parecidas me hacen ir corriendo a los libros. Y me voy a esos libros a aprender los nombres y los colores de los árboles y todo lo demás porque sé que esos nombres aumentarán en un punto la claridad de mi ficción.

Tú también deberías hacer esto. Nombra los colores exactos; no es que tengas que recitar de tirón cada tonalidad de la caja de 64 crayolas, sino que debes aprender y utilizar los nombres de algunos: ocre, aciano, o incluso algo parecido a «rosa pálido con tintes de blanco». Nombra tejidos, sabores, instrumentos musicales. Incluso los nombres de marcas pueden resultar útiles, aunque si se usan en exceso pueden resultar frívolos y distraer al lector. (Obviamente, Bret Easton Ellis no está de acuerdo conmigo, y los lectores de su novela *American Psycho* pueden atestiguarlo. Pero en ese caso los nombres de marcas apoyan el tema de la avaricia

estadounidense).

A veces, tan solo una lista de nombres se convierte en una lograda descripción. Los estudiantes de Homero los llaman «catálogos heroicos» y se refieren a aquellos recitados interminables sobre la armadura de un héroe, el tocado de una diosa, el suministro de alimentos de un ejército que circulan en la *Ilíada* de Homero.

Observa cómo pinta el Congo Barbara Kingsolver en *La biblia envenenada* con poco más que una lista:

> Todas las criaturas de Dios tienen nombres, bien se arrastren por nuestro camino, bien se presenten a la venta ante nuestra puerta: el gamo, la mangosta, la tarántula, la cobra, el mono rojo y negro llamado ngonndo, los gecos que se escurren por las paredes. La perca del Nilo y el nkyende y la anguila eléctrica sacada a rastras del río. El akala, la nkento, el a-ana: el hombre, la mujer y el niño. Y todo lo que crece: el frangipani, la jacaranda, las alubias del mangwansi, la caña de azúcar, la fruta del árbol del pan, el ave del paraíso.

TU TURNO:

Piensa en algún lugar de tu juventud que conozcas bien, una calle, un parque, una escuela… Escribe un pasaje en el que describas ese lugar con gran detalle. ¿De qué color eran los ladrillos? ¿El tobogán era recto o curvo? ¿A qué distancia estaba el estanque de la casa? Si no puedes recordar detalles clave, rellénalos con tu imaginación. Si quieres conseguir puntos extra, haz lo mismo sobre una persona que conozcas de ese lugar.

Las mejores palabras

¿De qué está hecha una descripción? De palabras, claro. Si vas a llevar la película que tienes en la cabeza al papel, las palabras serán los haces de luz que determinen los colores, las sombras y las formas claras.

Mark Twain comentó una vez que la diferencia entre la palabra correcta y casi todas las demás palabras es la diferencia entre un rayo y una luciérnaga. Tu desafío debe ser siempre encontrar la mejor palabra posible para transmitir la imagen que tengas en la cabeza. Con frecuencia la palabra perfecta te viene de forma instintiva y, no, no deberías desesperarte con cada palabra mientras vuelas sobre el primer borrador. Pero en algún momento debes encontrar las palabras que mejor apoyen la ilusión mágica de tu historia.

Volvamos a esta línea de *La pasión*:

> Una mujer que mantenía una flota de barcas y una ristra de gatos y que comerciaba con especias está aquí en este instante, en su ciudad callada.

Todo en esta frase es bastante directo excepto el fragmento de «una ristra de gatos». ¿Por qué eligió la autora una ristra? Podría haber escogido cualquiera de entre otras muchas palabras: «colección», «grupo», «familia», «manada», «camada», «conjunto», «círculo», por mencionar solo unas pocas. Pero está claro que sentía que la palabra «ristra» tenía un significado especial que la hacía encajar. Tal vez le gustaba el sentido de que los gatos iban en fila india o que estaban de alguna manera atados a esta mujer. Independientemente de si la autora encontró de inmediato esta palabra o le dedicó medio día de preocupaciones, la palabra «ristra» provoca un impacto fuerte y específico.

¿Qué tamaño tiene tu vocabulario? Aunque no quieras pavonearte utilizando palabras elaboradas todo el tiempo, siempre deberías intentar ampliar tu elección de posibles vocablos. Mantén un diccionario cerca del lugar donde escribes. El español[4] es un idioma muy antiguo derivado del latín y ha absorbido palabras del francés, del inglés y de las lenguas asiáticas y otras muchas ofreciéndonos una gama de opciones que rivaliza con el espectro del arco iris. Si no encuentras una palabra, el diccionario y su primo, el diccionario etimológico, serán tus mejores amigos.

Cuida los adjetivos y los adverbios. Ten en cuenta que, igual que las sirenas, te pueden atraer hacia las aguas peligrosas de las descripciones sin calidad.

Hay muchas personas que al pensar en descripciones solo piensan en adjetivos y adverbios. Como sabes, los adjetivos describen a los sustantivos, como en «su cabello claro», y los adverbios describen a los verbos, como «caminaba ligera». Plantéate un patrón de habla: «la palabra que utilizaría para decir Alan es empalagoso». Pero la verdad es que los adjetivos y los adverbios pueden ser palabras muy perezosas. Te

engañan haciéndote pensar que están haciendo su trabajo cuando realmente no están haciendo gran cosa. Recuerda mis «intensos ojos grises». Ahí tienes dos adjetivos que pretenden describir esos ojos. Pero no consiguen demasiado, un atisbo de sentidos, un atisbo de precisión, pero nada que dé vida a esos ojos ni a su dueño.

Y una frase que tenga demasiados adjetivos y adverbios será como un manzano sin cosechar cuyas ramas cuelgan por el peso. Algo parecido a:

> Caminó con gracia entrando en la espaciosa sala y sacó con rapidez una carta de su bolso de marca mientras nos miraba a todos con sus intensos ojos grises.

A pesar de todos esos adjetivos y adverbios solo recibimos los hechos desnudos. Este árbol necesita ser cosechado.

Si analizas con detenimiento una buena descripción observarás que los escritores con frecuencia hacen un uso muy limitado de los adjetivos y los adverbios. En «Catedral» el narrador nos relata su primera impresión de los ojos del ciego:

> A primera vista, sus ojos parecían normales, como los de todo el mundo, pero si uno se fijaba, tenían algo diferente. Demasiado blanco en el iris, para empezar, y las pupilas parecían moverse en sus órbitas como si no se diera cuenta o fuese incapaz de evitarlo. Horrible. Mientras contemplaba su cara, vi que su pupila izquierda giraba hacia la nariz mientras la otra procuraba mantenerse en su sitio. Pero era un intento vano, pues el ojo vagaba por su cuenta sin que él lo supiera o quisiera saberlo.

¿Cuántos adjetivos identificas en este pasaje? Tres: «diferente», «horrible» e «izquierda» (blanco se usa como sustantivo). Y Carver no depende de los adjetivos para hacer el verdadero trabajo.

Sin embargo, cuando se usan con prudencia y bien, los adjetivos y los adverbios pueden resultar bastante efectivos. Volvamos una vez más a esa frase (con los gatos) de *La pasión*:

> Una mujer que mantenía una flota de barcas y una ristra de gatos y que comerciaba con especias está aquí en este instante, en su ciudad callada.

Esta frase contiene un adjetivo bien colocado —callada— que funciona de maravilla, añadiendo un toque final perfecto y necesario a esta frase.

Los adjetivos y los adverbios son palabras de ayuda, lo que los gramáticos llaman «modificadores». Ayudan a refinar la impresión provocada por los verdaderos ladrillos de la construcción: los sustantivos y los verbos. En un congreso para escritores al que asistí hace algunos años, estaba circulando una expresión supuestamente ingeniosa: «¿tus verbos trabajan lo suficiente?». Tienes razón, la expresión no es especialmente ingeniosa, pero indica una verdad. Cuanto más sólidos sean tus sustantivos y tus verbos, mejor podrán soportar el peso de tus modificadores bien elegidos.

Analiza este pasaje de *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald. Empieza una de las

famosas fiestas de Gatsby:

> De pronto, una de esas gitanas en tembloroso ópalo aferra un cóctel de la nada, lo vacía para envalentonarse y moviendo las manos como Frisco baila sola sobre la plataforma de lona.

Analiza esta frase cuidadosamente. Solo incluye dos adjetivos (tres, si cuentas «sola») pero sus sustantivos y verbos provocan el máximo impacto. No es una «mujer» sino «una de esas gitanas», no «coge» sino que lo «aferra». Observa con cuánta fuerza los sintagmas verbales alivian la necesidad de contar con modificadores como en «lo vacía para envalentonarse» y «moviendo las manos como Frisco». (Esta última frase se refiere a un bailarín de jazz de los años veinte). Me fascina el hecho de que podamos extraer de uno de nuestros escritores más floridos un uso tan moderado de los modificadores.

En un ejemplo más contemporáneo, veamos el siguiente retrato de la madre de un narrador en la historia de Melanie Rae Thon, *Nobody's Daughters* [La hija de nadie]:

> Después del mediodía, Adele seguía embotada. Yo lo sabía todo por el sonido de su voz, demasiado grave, sabía que otra vez tenía que estar en el turno de noche: residencia de ancianos o bar, sirviendo bacinillas o cervezas. Daba igual. Vi los muñones de los cigarrillos en el cenicero junto a su cama. Vi su cabello rojo aplastado y apelmazado, pliegues en sus mejillas como si acabase de despertar. La olí, olí el humo en su ropa, el humo en su aliento.

Encontrarás muy pocos modificadores. Pero observa la fuerza de los sustantivos: los «muñones de los cigarrillos», «pliegues en sus mejillas». Y percibe esos verbos tan fuertes, «embotada» y «apelmazado». Los sustantivos y los verbos pintan un cuadro.

Como ya hemos comentado, los verbos potentes pueden incluso aliviar la necesidad de usar adverbios. Por ejemplo, se puede cambiar de manera eficaz «ella caminaba ligera» por «ella se deslizaba» o «ella flotaba», y cada nueva versión es más evocadora que la que se apoya en el adverbio.

Observa este ejemplo de *El dios de las pequeñas cosas* de Arundhati Roy:

> A principios de junio el monzón del sudoeste irrumpe y hay tres meses de viento y agua con breves lapsos de sol afilado y brillante que los niños, emocionados, atrapan para jugar. El campo se tiñe de un verde inmodesto. Las fronteras se enturbian mientras las vallas de tapioca echan raíces y florecen. Los muros de ladrillo se visten de verde musgo. Los pimientos trepadores se arrastran por los postes eléctricos. Las enredaderas salvajes estallan en las orillas de la arena ocre y se desparraman sobre las carreteras inundadas. Los barcos surcan los bazares. Y pequeños peces aparecen en los charcos que llenan los baches de las obras públicas en las autopistas.

Observa lo vibrante que resulta este lugar a través de verbos tales como: irrumpe, atrapan, enturbian, echan raíces, florecen, arrastran, estallan, se desparraman, surcan. No hacen falta adverbios. Aunque también aparecen algunos adjetivos salpicados aquí y allá, siempre están unidos a un sustantivo potente que no queda apagado por ellos.

No te estoy diciendo que evites los adjetivos y los adverbios en su totalidad. Pero céntrate primero en los mejores sustantivos y verbos posibles y busca los modificadores que mejoren esas palabras añadiendo toques sutiles a sus cimientos.

TU TURNO:

Elige una persona que conozcas. Cámbiale el nombre por uno de ficción para que puedas permitirte alterar otras características, si así lo deseas. Y ahora describe a esa persona lo más vívidamente que puedas. He aquí el desafío: no puedes utilizar ni un solo adjetivo o adverbio. Eso te obligará a echar mano de sustantivos y verbos potentes y a emplear alguna otra técnica que hayas podido aprender en este capítulo. Aunque sea un gran reto, es probable que acabes con una imagen muy bien dibujada de esa persona.

Trucos del oficio

Ahora que ya hemos cubierto algunos de los aspectos básicos de una buena descripción, ha llegado la hora de ver cómo expandir aún más tu paleta de opciones descriptivas.

Primero aprende a embarcarte en el lenguaje figurado, una expresión elaborada para referirse a las figuras del habla, como los símiles y las metáforas. Aunque suenan a aterradoras palabras extraídas de una clase de lengua, en realidad representan nuestra forma de pensar y nuestra forma de procesar la información y las emociones.

Un «símil» se define (según el *Diccionario de la lengua española*) como una «figura que consiste en comparar expresamente una cosa con otra, para dar idea viva y eficaz de una de ellas». Una «metáfora» (según el *Diccionario de María Moliner*) es un «tropo que consiste en usar las palabras con sentido distinto del que tienen propiamente, pero que guarda con éste una relación descubierta por la imaginación».

Las usamos todos los días. Cuando le dices a un amigo: «estaba que echaba humo» o «¡es un pájaro de mal agüero!», lo estás haciendo, estás tomando una imagen o una idea del universo de la memoria común y aplicándosela a una persona o a una experiencia. Está claro que los ejemplos que he elegido están muy trillados y ése es uno de los motivos por los que funcionan bien por teléfono o en la calle. Todo el mundo los entiende.

Pero en la ficción tu tarea consiste en utilizar símiles y metáforas tan frescas y sorprendentes que jamás podrían ser algo que hayas oído por teléfono. ¿Por qué te tienes que esforzar? Porque las figuras retóricas son una manera sigilosa de llegar al subconsciente de tus lectores. Estás extrayendo imágenes visuales, experiencias recordadas, fragmentos de sus propios sueños y mostrándoselos como si fueran nuevos. Tus descripciones adquieren el doble de poder.

He aquí dos impactantes símiles de *A Romantic Weekend* [Un fin de semana romántico] de Mary Gaitskill:

> Se sentía como un objeto que se estuviera deshilachando en todas las direcciones.
>
> Su mirada la penetró tan profundamente que era como si hubiese introducido la mano en su pecho y le estuviese tocando las costillas una a una.

En la novela de Calvin Baker, *Naming the New World* [Nombrando el Nuevo Mundo], se incluye una metáfora de un hombre que ve el sol del amanecer como

> una bella almendra con bordes de miel.

Está claro que nunca dirías eso en una esquina en la calle. «¡Oh, mira ese amanecer!

Una preciosa almendra. Sí, y con bordes de miel». Pero esta llamativa metáfora suena perfecta si se usa en una descripción, en especial si se gira un poquito hacia el profundo sur, donde se desarrolla la novela.

Mi pareja, un poeta, me dijo cuando nos conocimos: «odio los símiles; me gustan más las metáforas». Estoy de acuerdo en que las metáforas resultan más poderosas pero creo que los símiles son instrumentos mucho más flexibles. Se puede hacer cualquier cosa con ellos: meterlos en un diálogo, dárselos al narrador en primera persona, incrustarlos en titulares de noticias o cotilleos. Las metáforas se prestan a un estilo narrativo más pesado, que tal vez funcione o no en tu historia, dependiendo de su tono. Y una metáfora expandida podría llegar a dominar totalmente una historia, como cuando el protagonista de *La metamorfosis* de Franz Kafka se despierta transformado en un extraño insecto. Es en ese momento cuando te encuentras al nivel de alegoría en el que toda una historia representa algo diferente.

¿Eres una de esas personas cuyos escritos provocan comentarios como «eso es muy poético» o «es casi poesía»? Si es así, considérate uno de los pocos afortunados que ya sabe algunas cosas sobre lirismo. Cuando hablo de lirismo me refiero a la prosa que juega con los sonidos y el ritmo de la misma manera que lo hace la poesía.

Siente la emoción de la última línea de *Los muertos* de James Joyce:

> Su alma se fue desvaneciendo poco a poco mientras se oía el ruido de la nieve cayendo levemente sobre el universo y levemente cayendo, como el descenso de su último final, sobre todos los vivos y los muertos.

¿Cómo sabes si tienes capacidad de producir emoción? Sirve de ayuda leer tu propio trabajo en voz alta y escuchar el ritmo de las frases y cómo se deslizan y cantan las palabras. También oirás dónde empiezan las cosas a hacer *clonc*.

¿En qué contribuye este efecto lírico a la ficción? Al igual que las figuras retóricas, el lirismo hunde tu historia aún más profundamente en el subconsciente del lector. Si la música dice cosas que las palabras no pueden expresar, el texto musical transporta significados no verbales que sumergen al lector en la experiencia de una manera casi primigenia. Y que utilice el término *lírico* no implica que tengas que utilizar frases largas y elaboradas.

Ernest Hemingway sabía componer una música muy bella con palabras sencillas y frases cortas, como en este pasaje descriptivo de *Al romper el alba*:

> Entonces miré a través de los árboles a la montaña que aparecía muy alta y muy cercana esta mañana con la nieve nueva brillando bajo la primera luz del sol.

Observa el poder casi icónico de la imagen, transmitido por el rimo salmodiado.

En «Catedral» el narrador, a quien ni siquiera le gusta la poesía, consigue un sencillo lirismo cuando le dice al lector:

> Figúrense una mujer que jamás ha podido verse a través de los ojos del hombre que ama. Una mujer que se ha pasado día tras día sin recibir el menor cumplido de su amado. Una mujer cuyo marido jamás ha leído la expresión de su cara, ya fuera de sufrimiento o de algo mejor. Una mujer que podía ponerse o no maquillaje, ¿qué más le daba a él?

Para profundizar aún más en tus descripciones, contempla la posibilidad de utilizar la onomatopeya, que se consigue cuando las palabras suenan como lo que significan. Yo lo he hecho antes, cuando he mencionado la prosa que hace *clonc*. Si las personas de tus historias murmuran, si las muchedumbres zumban, si la tetera sisea, estás usando onomatopeyas.

En este pasaje de *Testimonio de un piloto* de Barry Hannah, comprueba lo efectiva que resulta la onomatopeya *silbando* justo al final:

> Era un gran cañón colocado sobre una pila de ladrillos en la parte trasera de la propiedad de mi padre, que era el lugar en el que podíamos jugar con libertad. Cuando disparaba, retrocedía de forma violenta y se llenaba de espeso humo y podías oír cómo silbaba la batería de la linterna.

Contempla también la aliteración, donde dos o más palabras tienen el mismo sonido inicial. Las aliteraciones se nos ocurren de manera natural; es un juego que hemos jugado desde que teníamos tres años. «Mi mamá me mima». A veces se hace un uso excesivo de la aliteración pero, si se utiliza de manera prudente, introduce cierta gracia maravillosa en la descripción.

Observa cómo la aliteración ayuda a evocar la sensación de la nieve que cae suavemente en el pasaje de *Los muertos*:

> Su alma se fue desvaneciendo poco a poco mientras se oía el ruido de la nieve cayendo levemente sobre el universo y levemente cayendo, como el descenso de su último final, sobre todos los vivos y los muertos.

Cuando se usan bien, estos elementos creativos pueden mezclarse en un fluir sin esfuerzo. Lee esta descripción que hace Bharati Mukherjee del lugar en el que nació su narrador en *Leave It to Me* [Déjamelo]:

No tengo ningún recuerdo claro del lugar donde nací, solo del blanco de su sol, de lo crudo de sus colinas, del gemir áspero de los vientos de su desierto, de lo repentinamente desesperado de su crespúsculo: todo ello lo veo como el dibujo de las venas en el interior de mis párpados.

Además de la aliteración («crudo de sus colinas») observa cómo Mukherjee también utiliza símiles (las venas) y onomatopeyas («gemir áspero»). Su ritmo tampoco es malo. Intenta leer ese párrafo en voz alta. Escucha la música.

Finalmente voy a pasar a uno de mis propios secretos profesionales, una manera de evocar imágenes frescas que a menudo me ha sacado de algún atolladero descriptivo: usar de forma inesperada una imagen o adjetivo que se suele relacionar con un sentido con relación a otro. Es un truco de poetas que se conoce como sinestesia. John Keats lo usó aquí:

Saborea la música de la pálida visión…

Un par que yo he utilizado en mi propio trabajo:

el sonido que lavó tus sentidos
su voz de chocolate negro

Inténtalo. Es muy divertido jugar con la sinestesia; con suerte, tu descripción cobrará vida de una manera sorprendente.

TU TURNO:

Toma uno de los ejercicios anteriores de este capítulo y revísalo utilizando mecanismos tales como el símil, la metáfora, el lirismo, la aliteración, la onomatopeya y tal vez incluso la sinestesia. Desmelénate y utilízalos tanto como puedas. Tal vez los resultados estén un poco cargados pero habrás cultivado a tu poeta interior.

Los detalles significativos

Has adquirido muchas técnicas que darán energía y vida a tus descripciones. Quizá te sientas tentado a dejarte llevar por ellas, introduciendo una aliteración aquí y poniendo metáforas de altos vuelos allí, colocando capa tras capa olores, sabores y sonidos hasta que tus lectores se sientan atiborrados de sensaciones.

Al final es importante elegir bien los detalles de tus descripciones. Como lectores sabemos lo que se siente al intentar abrirse camino en un bosque de descripciones, lo que supone perderse en la historia por una avalancha de detalles sobre el exuberante arroyo tropical, el frío apartamento de Manhattan, la visión de la aldea sobre la cima de la montaña. Lo único que quiero saber, te apetecería decirle al autor, es cómo es ella y, en cambio, me has dado tres inacabables páginas que describen hasta su más mínimo detalle.

Hay una línea muy fina de separación entre una descripción exuberante y el tipo de descripción que ahoga al lector. Es fácil caer en lo segundo cuando se habla de un lugar que creemos que resultará desconocido para nuestros lectores o incluso cuando queremos transmitir los detalles de la ropa o de los gestos de alguien. Ten un especial cuidado con el lenguaje que es tan bonito, que solo se distingue por eso. Pregúntate siempre: «¿Interrumpe mi descripción el fluir de la historia?».

Antón Chéjov, uno de los pioneros de los cuentos cortos contemporáneos, nos dio una definición clásica de lo que compone un relato: «La narración casual de una experiencia nuclear de la vida cotidiana transmitida con detalles inmediatos y significativos». ¿Qué quería decir con detalles significativos?

Un detalle significativo hace lo que dice hacer: narra la esencia de lo que está describiendo. Los detalles significativos son la cinta adhesiva que sujeta el bajo del vestido de Susie, el fragmento diminuto de hielo que nunca parecía deshacerse en el martini de mamá, la señal de la calle en la esquina que, todavía a día de hoy, dice: CRUCE ESCOLAR, aunque hace tiempo que el colegio desapareció. Un detalle significativo es capaz de decirnos muchas cosas en muy poco tiempo. Nos ayuda a conseguir la medida áurea, que una descripción sea suficiente para dibujar el cuadro pero no excesiva como para que resulte pesada.

Analiza el comienzo de *Huida imposible* de Anna Quindlen:

> La voz líquida de caramelo blando de café con leche que, cuando era joven, hacía que se me pusieran de punta los pelos de los brazos y encendía mi piel con su ese sibilante, con las vocales arrastradas, sus fricativas sorprendentes. La manera en la que hablaba siempre sonaba como un susurro, esa intimidad, la forma en la que las palabras parecían llegarte al estómago, a la cabeza, al corazón.

El detalle significativo del personaje que se está describiendo es su voz. La autora saca el máximo de su descripción de la voz utilizando la sinestesia («caramelo blando

de café con leche» para evocar lo blando y dulce de la voz), el símil («como un susurro») y un preciso catálogo de detalles: «ese sibilante, con las vocales arrastradas, sus fricativas sorprendentes». Para la respuesta del personaje ante esa voz recibimos unas reacciones rápidas que nos lo dicen todo: «se me pusieron los pelos de los brazos de punta» y «las palabras parecían llegarte al estómago, a la cabeza, al corazón».

Pronto describe al hombre visualmente y da nombre a sus acciones. Pero la voz es como se le presenta y su voz es lo que recordaremos. Igual que si hay algo que muchas personas recuerdan sobre *El gran Gatsby* es que Jay Gatsby sentía que la voz de su amada, Daisy, estaba «llena de dinero».

En *Beloved* de Toni Morrison los ojos de Sethe, la protagonista, son sin duda el detalle significativo (y están infinitamente mejor manejados que mis «intensos ojos grises»). He aquí cómo ve los ojos de Sethe su viejo amigo Paul:

> Iris del mismo color que su piel, ojos que en aquel rostro inmóvil le hacían imaginar unos ojos caritativamente troquelados.

Más adelante, otro personaje ve los ojos de Sethe de esta manera:

> Como sus blancos habían desaparecido y estaban tan negros como su piel, parecía ciega…

Ese tipo de detalles significativos permanecen con nosotros y definen el lugar, el personaje o el ambiente. Y se quedan en la mente del lector con una fuerza casi hipnótica.

Tal vez no sepas al principio cuáles son los detalles significativos de tu historia. Solo cuando salgan de tu mente para plasmarse en el papel comprobarás si aguantan el paso del tiempo. ¿Qué recuerda tu protagonista de la casa de su infancia años después? ¿Qué característica de los espectaculares ocasos vietnamitas los representa años más tarde? En una de mis novelas tuve que responder a esta última pregunta, en un momento en el que había demasiados detalles asiáticos que amenazaban con ahogarme. Lo que hoy queda son los colores asociados a los sabores, «colores de sandía», «cielos de helado de rosa», que se repiten en los tres países asiáticos y en los sueños de mi personaje. La combinación de colores, sabores y ocasos parecía ser el detalle significativo que mejor reflejaba la respuesta emocional que provocaba aquel lugar. Sabrás cuándo has encontrado tu detalle significativo porque será el que más se te pegue a los recuerdos.

Sin embargo, hasta que encuentres ese detalle significativo, muéstrate generoso. Mientras la historia empieza a moverse en tu cabeza y tus manos la siguen, intenta anotarlo todo, cada cosa que se te ocurra, en particular los detalles sensoriales.

No te puedo decir cuántas han sido las veces que he leído el trabajo de un alumno y le he pedido más detalles sobre esto o aquello —un lugar, una persona— y me han

contestado «no quería recargarlo». Los escritores noveles, los que reciben las negativas de las editoriales, deben preocuparse más por decir *lo suficiente*. Estás tan familiarizado con la escena que tienes en la cabeza que quizá creas que con unas pocas palabras bastará para darle vida. Y es posible que tengas razón. Pero es poco probable que sepas de inmediato cuáles son esas pocas palabras. Primero ponlo todo sobre el papel y después corta hacia atrás, según lo necesites. Si tu estilo personal tira hacia el minimalismo, es decir, si te gusta más Raymond Carver que Arundhati Roy, te animo a que seas generoso en el primer borrador.

Conocí a un brillante escritor joven en los cursos de posgrado que defiende las presentaciones desnudas y económicas. Sus historias, de borrador a borrador, pasan por un constante despliegue y compresión, compresión y despliegue. Un borrador puede tener cuatro páginas; el siguiente, once; el tercero, cinco, etcétera, mientras rellena la escena y luego la purga de excesos.

Por ahora dale todo lo que tengas. Con el tiempo descubrirás cuál es el momento adecuado para elegir los detalles más significativos.

TU TURNO:

Retoma el ejercicio anterior, en el que has dado libertad a tus impulsos poéticos. Elige un detalle significativo. Algo específico que personifique mejor que cualquier otra cosa lo que hayas descrito. Revisa el pasaje centrándote solo en ese detalle significativo. Y mientras estás en ello, esta vez intenta evitar que la descripción sea demasiado larga o recargada. Deberías terminar con una descripción que sea tanto económica como efectiva.

Las trampas descriptivas

He pasado todo este capítulo animándote a que utilices distintos métodos descriptivos para trasladar tu película a la mente de tu lector de la manera más vívida e ininterrumpida posible. Ahora debo enfocar mi linterna de acomodador sobre ejemplos de lo que *no* debes hacer en las descripciones. Las malas descripciones detienen en seco al lector, sacándolo de golpe del hechizo de tu historia. Eso es lo último que quieres que suceda.

En primer lugar, y lo más importante, evita los tópicos. Sé que no hay nada nuevo bajo el sol. Pero cualquier cosa que hagas para aflojar las ataduras de un lenguaje en exceso familiar, mejor:

> Frío helador
> Fulminar con la mirada
> La cascada de su cabello
> Dormir como un tronco
> Oscuro como boca de lobo
> Con los pies plantados en el suelo

Esas expresiones se han usado tanto que ya no tienen ningún significado. Dejan al lector desconectado y no pintan casi nada en nuestra mente.

Hace algunos veranos tuve en clase a un alumno jubilado de cabellos blancos y gran carcajada que era dulce y voluble. Por eso me sorprendió que se levantara para protestar durante mi conferencia sobre la descripción.

—¿Y qué pasa si realmente tenía «piernas interminables»? —preguntó. Levantó la barbilla y me miró con los labios apretados como un escolar desafiante o un tipo que solicitara la presencia de su abogado.

Le contesté que la frase tenía significado para él por los montones de películas, libros y programas de televisión que la utilizan. Y que todo aquello que hacía que la frase funcionara le ha ido quitando valor a la hora de mejorar o fortalecer cualquier historia que quiera contar.

Debes también tener cuidado con ser impreciso o incluso descuidado en tus descripciones. Fíjate en este ejemplo:

> Se sentía como un saco de arena de boxeo sin aire.

Le daremos cierto crédito por haber usado un símil. Pero no mucho. Los sacos de arena de boxeo no tienen aire y cualquiera que lo sepa dejará de creer en esta historia y en su escritor. Transfórmalo en «un globo sin aire» o en «un saco de arena sin relleno» y habremos vuelto a la ilusión ficticia.

Y qué hay de ésta:

Volteó la cabeza hacia mí.

Suponemos que el escritor quiere decir algo como volteó el cabello o giró la cabeza, en lugar de realmente darle la vuelta a la cabeza hasta ponerla del revés. Aunque con un escritor tan descuidado como éste, es difícil estar seguro.

También son problemáticas las metáforas mixtas. No podemos hacer que Joanne nade metafóricamente contra la marea en una frase y que luego escale una alta montaña unas líneas más tarde o, peor aún, en la misma frase. El lector no sabrá si está en tierra firme o en el agua y se pierde el poder de cualquiera de esas dos imágenes. Si quieres que tu madre sea un pez, de acuerdo, pero no la conviertas en un elefante tres capítulos más tarde.

A veces, claro, tan solo queremos plasmar la historia, ese primer borrador que es una locura, y es obvio que incluiremos malas descripciones; tópicos, frases imprecisas, etcétera. No importa. Plantéate que todas esas frases son marcadores, como si hubieses escrito *bla, bla, bla*. Podrás rehacerlo durante la fase de revisión, sustituyendo las malas descripciones con lenguaje específico, preciso e interesante. Forma parte de la diversión de revisar, incluso aunque te veas a ti mismo diciendo «¡ay!» cuando topes con una frase manida o una metáfora mal concebida.

La descripción de la vida interior

Gran parte de lo que hemos analizado hasta el momento trata de lo externo: cómo es la imagen que percibimos de los lugares y la gente, cómo suenan y cómo se hacen accesibles a nuestros sentidos. Todo ello resulta clave con relación a nuestra manera de utilizar las descripciones. Pero la descripción también se usa para reflejar la vida interior de los personajes, sus pensamientos y emociones.

En esencia se aplican las mismas reglas de la descripción a las emociones y a los pensamientos que a cualquier otra cosa. Por ejemplo podrías escribir:

> Susanna estaba enfadada porque Max no la entendía.

Esta frase cumple con su trabajo pero transmite muy poco. «Enfadada» es una idea, un concepto abstracto, un indicador de una emoción. Las emociones son físicas. Se expresan y sienten en sensaciones, acciones o ambas. Al igual que con cualquier otro tipo de descripción, las emociones se presentan más vívidas cuando se manejan de forma específica a través de los sentidos.

Si quieres que Susanna esté enfadada, hay mejores maneras de transmitirlo. Tal vez sienta una presión y un vacío en el pecho y no pueda respirar o tenga la mandíbula apretada o hable con una voz gutural. Cualquiera de estas expresiones transmitirá su emoción de una manera más viva que simplemente decir que estaba enfadada. Por ejemplo:

> En el segundo exacto en el que Max dijo las palabras, Susanna sintió que la piel le comenzaba a arder. La ira le cerró la garganta.

Analizando *Hamlet* de Shakespeare, el poeta T. S. Eliot dijo:

> La única forma de expresar emociones de una manera artística es encontrando un «correlato objetivo»; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula para esa emoción particular; de tal forma que, cuando se den los hechos externos que deben terminar en experiencias sensoriales, se evoque de inmediato la emoción.

En otras palabras, Eliot te está pidiendo que hagas sentir al lector la misma emoción que está sintiendo el personaje que estás describiendo y que para hacerlo nombres suficientes detalles familiares que despierten su empatía.

La narradora de *Disturbances in the Field* [Disturbios en el campo], de Lynne Sharon Schwarts, no dice:

> Cuando nació Althea me deprimí.

Sino que escribe:

> Cuando me succionaba los pechos me estaba succionando la vida, y cuando terminaba me tambaleaba […]. Estaba alejada de las sutilezas del lenguaje común y, al igual que los no nativos, de las expresiones hechas.

De este modo nos hace sentir las emociones al mismo tiempo que ella las siente.

En relación con esto, las emociones y los pensamientos de los personajes podrían dar color a toda la descripción de un relato de ficción. Como ya aprendiste en el capítulo 4, con frecuencia la narración se filtra a través de la conciencia de uno o varios personajes. Recuerda que cualquier cosa percibida desde el punto de vista de un personaje será, de algún modo, subjetiva y que esa subjetividad afectará a cómo se describa esa cosa.

A John Gardner le gustaba que sus alumnos escribieran una descripción de un granero desde el punto de vista de un hombre que acababa de asesinar a alguien. La idea era que la descripción del granero adoptara de alguna manera los sentimientos y pensamientos que tenía el hombre sobre el asesinato. Quizá la claustrofobia del granero cerrado le recordara lo que sentía mientras cometía el asesinato o tal vez el color rojo de la puerta le hiciera pensar en la sangre. Hasta cierto punto, ese mismo efecto se debería producir cada vez que escribieras desde el filtro de la conciencia de un personaje.

La novela de Mary Gordon, *Men and Angels* [Hombres y ángeles], por ejemplo, se cuenta en parte desde el punto de vista de Laura, una joven trastornada que cuida de los niños en una casa y que se encapricha del mejor amigo de su patrón. Esto es lo que piensa de él:

> Sabía que le gustaba a Adrian. Decía que sabía escucharle. Era el hombre más guapo que había visto nunca, con ese cabello gris espeso y rizado, sus camisas abiertas, sus hombros. Pero quería estar en la habitación con él sin que Anne estuviera delante. Si seguía escuchando a Adrian, si le miraba a los ojos y le elogiaba cuando le dijera cosas, algún día ella le gustaría más que Anne.

¿Es Adrian verdaderamente guapo? Puede que lo sea o no lo sea. Pero lo es para este personaje. ¿Le gustará algún día a Adrian? Tal vez no, pero Laura cree que sí. Esta narradora en tercera persona nos está dando las percepciones de Laura y no los hechos objetivos.

En *Tallien* de Frederic Tuten, un narrador en primera persona reflexiona acerca de su padre, un carismático líder sindicalista:

> Noble como era, cabalgando por los caminos de la ira, con su espada terrible y afilada ante un puñado de gordos capitalistas con anillos en los meñiques, contratos caducos y avisos de desahucio todavía asidos entre sus regordetes puños, Rex el príncipe radical de la confederación, bajo cuya incesante protección nadie sufriría excepto su familia que era abandonada periódicamente, con facturas sin pagar enrolladas como olas contra la puerta, su hijo de una década de edad mirando fijamente las bombillas, esperando que, como estrellas, se apagaran parpadeando hasta convertirse en frías cenizas, muriendo por falta de pago.

Estos recuerdos de este padre están ciertamente teñidos de ira y la descripción puede

ser objetivamente real o no.

TU TURNO:

Describe un personaje que se dedica a la mundana profesión de limpiar su hogar. Escribe desde el PDV de este personaje (en primera, segunda o tercera persona), es decir, que la conciencia del personaje sea quien dé forma a la descripción. He aquí la complicación: el personaje se acaba de enamorar y deberías dejar que esa emoción tiña la descripción sin citarla de forma directa. Vuelve a escribir después el pasaje, pero esta vez el personaje acaba de pasar por una dolorosa separación romántica. Verás qué diferentes son los mundos dependiendo de cómo se sienta la gente.

Con su innovador *Ulises*, James Joyce intentó fundir sus emociones con la mente de sus personajes de la manera más completa posible. En el siguiente pasaje observa cómo la descripción sigue el libre fluir de los pensamientos de una joven cuando ver el mar libera en ella unos recuerdos apenas relacionados con dibujos de tiza e incienso de iglesia:

> Dirigió la mirada hacia fuera, al distante mar. Era como los dibujos que solía hacer aquel hombre sobre la acera con las tizas de colores y qué pena era dejarlos allí para que se borrasen con la noche y las nubes que salían y la luz de Bailey sobre el Howth y oír la música como aquélla y el perfume de aquellos inciensos que quemaban en la iglesia como una especie de ráfaga.

No hay límites a la profundidad interior que puede alcanzar una descripción.

CAPÍTULO 6

Diálogo: hablarlo

por Allison Amend

He tenido muchas citas que han salido mal. Muchas. Algunas eran citas a ciegas; en otras hubiera preferido estar ciega. Pero lo inquietante es que, cuanto más aprendo sobre ficción y cuanto más aprendo sobre las citas, más paralelismos encuentro. ¿Por qué? Porque el diálogo es la clave para el éxito de un encuentro y, en mi opinión, también lo es para conseguir una buena obra de ficción. No hay nada peor que estar sentada ante un plato de pasta que se enfría sin nada que decir y no hay sustituto para la embriagadora sensación que se siente cuando, en una relación, conseguimos comunicarnos con el otro. La conexión pivota sobre el diálogo.

La ficción también puede existir sin diálogo. Yo he tenido un par de citas geniales que no implicaron mucha conversación pero, en general, el diálogo es lo que te hace volver por más. Las interacciones de los personajes ofrecen un destello que atrae al lector hacia la historia, y el diálogo es una parte clave de esa interacción. Lo que hace que la parte de *Guerra* en *Guerra y paz* sea algo aburrida (con perdón de Tolstói) es que el autor habla y habla como si estuviera impartiendo una conferencia universitaria sobre geología. Lo emocionante es oír a Natasha charlar con Andrei *(paz)* y no leer las secas recreaciones de las maniobras militares *(guerra)*.

Como, en la historia, los personajes son los que interactúan entre sí, son ellos y no el autor quienes tienen el poder de influir en otros personajes. Tal vez la mejor manera de mostrar al lector cómo interactúan los personajes sea permitirles charlar entre ellos. Si se hace bien, los lectores olvidarán que las personas sobre las que están leyendo son creación del escritor. Los personajes asumirán vida propia. ¿No es ése el verdadero propósito de la ficción?

Diálogo explicado

El diálogo es todo aquello que en la ficción no es narración. En otras palabras, es lo que «dicen» los personajes.

No existe una regla oficial sobre cuánto diálogo se ha de usar en la ficción. Algunas historias están cargadas de diálogo, otras apenas lo incluyen. Por ejemplo, *Colinas como elefantes blancos* de Ernest Hemingway es casi toda diálogo, mientras que *La metamorfosis* de Franz Kafka apenas tiene diálogo. La mayoría de los relatos encuentran un equilibrio entre el diálogo y la narración. Cambiar de uno a otro ofrece una agradable diversidad a cualquier obra de ficción. La narración tiende a dar una sensación de densidad mientras que el diálogo —que se lee con rapidez y ofrece mucho espacio en blanco— transmite más dinamismo y eso hace la misma función limpiadora que esos sorbetes que algunos cocineros ponen entre los platos de la comida. Hagamos referencia una vez más al encuentro perfecto en el que no se habla demasiado ni es preciso insistir para que haya conversación. Debería ser un intercambio, un toma y daca.

Los escritores tienen dos maneras fundamentales de revelar cualquier momento en una historia: resumiéndolo o a través de escenas. Resumimos cuando condensamos o «contamos» la acción. Por el contrario, una escena refleja el momento en la vida real, mostrándonos exactamente lo que ocurre. El diálogo aparece en las escenas. El efecto es similar a ver una obra de teatro o una película de cine, donde los actores hablan e interactúan entre ellos. Tanto la escena como el resumen son técnicas utilizadas de manera frecuente y las dos ocupan su propio lugar en la ficción. Pero igual que mostrar es más potente que describir, la escena es más poderosa que el resumen. De hecho, la escena es el medio fundamental por el que un escritor de ficción «muestra».

Reserva el resumen para aquellos momentos en los que quieras transmitir información rápida y eficientemente o para cuando desees que el narrador se deleite con el relato puro de algo. Pero los momentos más importantes de tu historia tendrás que contarlos a través de escenas.

En *Gente así es la única que hay por aquí: farfullar canónico en oncología pediátrica* de Lorrie Moore, una madre lleva a su bebé gravemente enfermo al médico para que le hagan algunas pruebas. Moore podría haber ofrecido al lector un relato resumido, algo parecido a:

> Mientras el médico explicaba que el bebé tenía un tumor, el pequeño practicaba su nuevo pasatiempo encendiendo y apagando la luz, encendiéndola y apagándola, aumentando el nerviosismo y el temor de la madre. Cuando el profesional pronunció las palabras un tumor de Wilm, la habitación quedó a oscuras.

Este resumen está bien. Pero observa cuánta más vida y cuán más dramático resulta el

momento si se traduce en una escena. Esto es lo que aparece realmente en el libro:

El bebé se quiere levantar y jugar con el interruptor de la luz. Se vuelve, se mueve y señala.

—Estos días le atraen las luces —explica la madre.

—Eso está bien —dice el cirujano asintiendo hacia el interruptor—. Déjele que juegue. —La madre se pone de pie junto a su lado y el bebé comienza a encender y apagar la luz, a encenderla y apagarla.

—Lo que tenemos aquí es un tumor de Wilm —dice el cirujano, de pronto sumergido en oscuridad. Pronuncia «tumor» como si fuera la cosa más normal del mundo.

—¿Wilm? —repite la madre. La habitación se ilumina rápidamente con la luz para volver a desaparecer de inmediato en la negrura. Entre los tres se produce un largo silencio como si, de pronto, fuera la mitad de la noche —. ¿Es con «w» o con «u»?

Vemos y oímos la escena con suficiente detalle para que parezca que realmente estamos allí en el hospital, siendo testigos de lo que ocurre. Observa lo efectivo que resulta el encendido/apagado de las luces en contraste con el diálogo. Presta también atención al contraste que hay entre la tranquilidad del cirujano y el nerviosismo de la madre, bellamente ilustrado por su pregunta irrelevante sobre la ortografía. La versión resumida transmite la idea; la escena nos sumerge en ese momento.

Es posible tener una escena sin diálogo en la que el empuje quede transmitido tan solo por la acción física de los personajes pero, normalmente, el diálogo desempeña un papel central en las escenas.

¿Cómo sabes si, en un momento dado, la acción se debería traducir en diálogo o no? El diálogo directo tiende a llamar mucho la atención sobre sí mismo por lo que te deberás asegurar de que lo utilizas en momentos de verdadera importancia, ya sean de desarrollo de los personajes, de avance de la trama o en momentos de drama extremo. Un diálogo en una escena de seis páginas en la que los personajes discuten sobre la organización de los asientos de un viaje en coche, seguida por una escena de seis páginas en la que los mismos personajes revelan infidelidades del pasado, satisface el doble objetivo de inflar la importancia de la primera escena y de reducir el poder de la segunda, si es que el lector consigue llegar a la segunda después de tener que avanzar con dificultad por las seis primeras páginas sobre el tráfico en la calle Mayor. Un escritor inteligente relataría únicamente lo necesario sobre el viaje en automóvil y quizá reservaría el diálogo para la segunda parte.

Los momentos clave de una historia se prestan a ser reflejados en diálogos. Si un momento es verdaderamente importante, al lector le gusta estar ahí, sentado en la parte delantera y central, mirando y escuchando. Con frecuencia, los autores eligen el diálogo para reflejar una escena de confrontación, por ejemplo, cuando Patricia acusa a su hermana de robarle el novio o cuando Richard por fin tiene el coraje de atreverse a preguntar a su padre si mintió sobre su historial militar. Aunque el diálogo no tiene por qué mostrar un momento de cataclismo entre personajes, el lector debería salir de cualquier escena de diálogo comprendiendo mejor la historia.

En *Grifo* de Charles Baxter, la aburrida existencia suburbana de un chico mejora

de manera exponencial con la llegada de una misteriosa profesora sustituta que despierta su imaginación. Para ofrecernos una sensación de las opiniones poco ortodoxas de la profesora, Baxter nos deja oírla hablar:

> —¿Sabíais —preguntó, mientras caminaba hasta el lateral del aula y se quedaba de pie junto al armario de los abrigos— que George Washington tenía sangre egipcia por su abuela? Algunos rasgos de la Constitución de Estados Unidos resultan notables por sus ideas egipcias.

Uno de los chicos de la escuela muestra su escepticismo ante la profesora, por lo que es importante que oigamos su reacción:

> —No me he creído eso del pájaro —dijo Carl—. ¿Y lo que nos ha contado sobre las pirámides? Tampoco me lo he creído. No tenía ni idea de lo que estaba hablando.

Cuando la profesora lee las cartas del tarot a la clase y augura una muerte, uno de los alumnos la denuncia ante el director y la despiden. El clímax de la historia llega cuando el protagonista explota de ira por el chivatazo. Este momento importante queda reflejado a través del diálogo:

—Lo has contado —le grité—. Ella solo estaba bromeando.

—No debería haberlo hecho —me gritó él a su vez—. Se suponía que teníamos que haber estado estudiando aritmética.

—Lo que pasó es que te asustó —dije—. Eres un gallina. Eres un gallina, Wayne. Lo eres. Te asusta una cartita —canturreé.

Wayne cayó sobre mí con los dos puños golpeándome la nariz. Le di una buena en el estómago y entonces busqué su cabeza. Cuando ya estaba dirigiendo mi puño me di cuenta de que estaba llorando. Le di un tortazo.

Durante toda la historia Baxter alterna escenas y resúmenes, usando ampliamente ambas técnicas, aunque sabe muy bien en qué momento exacto merece la pena permitir que los personajes hablen por sí mismos.

La ilusión de la realidad

Todo el mundo habla. Bueno, casi todo el mundo. Sería de esperar que el diálogo fuera uno de los aspectos más fáciles de crear en una ficción. Después de todo, lo usamos todos los días. Pero un buen diálogo es más difícil de escribir de lo que parece.

Tu primera tarea consiste en garantizar que el diálogo suene real. En los siglos pasados, el diálogo ficticio tenía cierta teatralidad, como en este pasaje de *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë:

> —Pero, señor Heathcliff, no estáis en condiciones de disfrutar de un paseo esta mañana. ¡Cuán enfermo parecéis!

En la actualidad el diálogo tiende a sonar como personas reales charlando. Lo que digan no debería sonar a algo ensayado ni a algo dicho por un robot. Y, sin embargo, es demasiado sencillo escribir algo parecido a esto:

Al asomarse al Gran Cañón por primera vez, Jeannie-Lynn y Billy-Joe exclamaron:

—¡Qué vista más espléndida!

—¿Veis? —señaló su madre—. Las plantas trepadoras crean una paleta armoniosa y exuberante en tonos verdes en la inmensidad del Cañón.

—Tendré que contarle esto a mi clase de cuarto —dijo Jeannie-Lynn.

Pocas personas hablan así. Hablan más bien de esta otra manera:

Cuando Jeannie-Lynn y Billy-Joe por fin llegaron al borde del Gran Cañón, abrieron los ojos, atónitos.

—Guau —exclamó Billy-Joe.

—Es genial —susurró Jeannie-Lynn.

—¿Veis los arbustos? ¿Son como los que vimos en el jardín de la abuela? —dijo su madre. Los niños asintieron.

—Voy a hablar de esto en la clase de cuéntanos, enséñanos —dijo Jeannie-Lynn—. ¿Podemos sacar una foto?

La mejor manera de saber si un diálogo suena realista es escuchar a la gente charlando. Escucha a la gente en el autobús, en el ascensor, en la radio; presta atención a sus patrones de habla y al contenido de sus conversaciones. Imagina que escribes sus palabras. Intenta anotarlas. Eso te ayudará a desarrollar un oído para el diálogo. Ser capaz de escuchar e imitar es la mejor preparación para escribir diálogos realistas.

Dos pequeños consejos para conseguir buenos diálogos. Está bien usar un registro informal. Solo una persona muy formal diría: «No considero que esto sea una buena idea». La mayoría de la gente diría: «No creo que sea buena idea». Y aunque a los escritores se les enseña que deben evitar los tópicos, los personajes suelen utilizar frases muy manidas. La frase: «Hace más calor que en el infierno», no nos dice gran

cosa. Pero sería perfectamente aceptable que un personaje la usara en un diálogo.

Pero no basta con limitarse a capturar el sonido de un diálogo que parezca auténtico. En realidad, el realismo de un verdadero diálogo es una especie de ilusión. Los lectores de relatos tienen más expectativas para un diálogo de ficción que la mera transcripción literal de las conversaciones de la vida cotidiana. El diálogo en la ficción debe provocar un mayor impacto, tener un mayor enfoque, una mayor relevancia que una conversación ordinaria. La mayoría de las conversaciones de la vida real pierden vida y resultan sosas y menos aburridas sobre el papel. Intenta transcribir una conversación que escuches. O graba una y transcríbela luego en el ordenador. Probablemente no tenga ningún sentido. Si lo tiene, es posible que resulte tediosa. No te sorprendas si el diálogo necesita mucho tiempo para llegar al punto clave. Echemos un vistazo a un retazo de conversación real:

—Eh. Hmmm, eh.
—Ah, hola.
—Eh, Dana. Soy Gina.
—Ah, hola. Espera, ¿puedes esperar un minuto? Vale, hola.
—Eh, ¿qué pasa?
—Bien. Quiero decir, nada. ¿Qué tal tú?
—Bien. ¿Desde dónde llamas?
—Desde mi móvil.
—Quiero decir, ¿dónde estás?
—Ah, salgo del trabajo y estoy, pues, en la calle.
—¿Sí?
—Hmmm, sí.

La selección que te acabo de presentar es aburrida y no aportaría absolutamente nada a la historia porque imita con demasiada precisión un diálogo real. Si se recrea el diálogo, podría sonar así:

—Eh, Dana, soy Gina.
—Hola, ¿qué hay?
—No mucho. ¿Qué tal tú?

Aquí llegamos al objetivo mucho antes. Pero sigue sin ser un diálogo de gran calidad porque la conversación no tiene nada realmente importante. Echemos un vistazo a qué ocurre cuando el diálogo se transforma en algo como esto:

—Eh, Dana, soy Gina.
—Hola, ¿se suponía que te tenía que llamar?
—Sí, es miércoles. ¿Sigues apuntándote a ver una peli?
—Tengo que esperar a ver qué hace Matt.

En este diálogo percibimos una sensación real de los personajes y de la tensión que hay entre ambos. El tono de Gina es un poco desafiante como si estuviera

acostumbrada a que Dana le diera plantón. Y vemos que Dana evita hacer planes específicos debido a que depende de Matt. Con unas pocas líneas, este diálogo nos da mucha información valiosa.

Así que ya ves, el diálogo debe parecer real y sin embargo no serlo tanto, y debe tener una función importante.

TU TURNO:

Recuerda alguna conversación que hayas mantenido estos últimos días. Esfuérzate por escribirla entera siendo leal a lo que de verdad se dijo. No elimines las partes aburridas ni conviertas el diálogo en más elegante. Finge que estás transcribiendo una conversación que hubieses grabado. Limítate a escribir el nombre de cada personaje y, a su lado, el diálogo. (Juan: eh, ¿qué pasa, tío?). Entonces vuelve a escribir el diálogo pero esta vez hazlo conciso y dramáticamente interesante. ¿Por qué esta vez no lo haces con nombres ficticios y te concedes la libertad de embellecerlo un poco?

Las convenciones del diálogo

Una convención es la satisfacción de unas expectativas establecidas. Hay ciertas cosas que la sociedad espera que sean o se hagan de terminada manera porque es la forma en la que suelen producirse o hacerse. Esperamos que una novia vista de blanco; esperamos que se nos dé una charla sobre la importancia de llevar bien puestos los cinturones de seguridad en los aviones. El diálogo también tiene sus convenciones. El lector está acostumbrado a que el diálogo parezca y se comporte de cierta manera. Analicemos algunas de las convenciones del diálogo.

El guión largo, en castellano, le indica al lector que alguien está hablando:

—Eh, tío, ¿has visto mi zapato izquierdo?

—Mira en tu pie derecho, tío.

En la literatura anglosajona es más frecuente marcar los diálogos con comillas. A veces, los autores se saltan las convenciones y abandonan los guiones largos a favor de las comillas, las comillas simples, los paréntesis e incluso nada:

«Eh, tío, ¿has visto mi zapato izquierdo?».

«Mira en tu pie derecho, tío».

Pero, a no ser que tengas un motivo sólido para hacer lo contrario, sigue utilizando los guiones largos.

Por lo general, el diálogo dedica un párrafo a cada persona que habla, independientemente de la longitud de su mensaje:

Me alcé lentamente hasta las barras de la celda de prevención, apoyando la cabeza en el acero frío. Las llaves de la cárcel colgaban del cinturón del guardia.

—¿Hace el suficiente calor para ti, colega? —le pregunté al guardia.

—Cállate —contestó.

—Vale, vale. —Me senté en el banco de madera e intenté cerrar los ojos.

El hecho de que cada línea de diálogo tenga su propio párrafo subraya su importancia y hace que resulte más fácil seguir el fluir de la conversación. A veces los escritores ponen a los distintos personajes en el mismo párrafo. Aunque no es erróneo hacerlo, puede resultar confuso o intimidante para el lector.

Una de las principales convenciones del diálogo es el uso de muletillas. En los diálogos, la mayoría de los escritores añaden muletillas, también conocidas como atribuciones, que nos permiten saber quién dice qué. «Dijo» es la muletilla usada con más frecuencia. De hecho, podrías utilizar solo «dijo» y probablemente nadie se daría cuenta. Tal vez te parezca tedioso escribir una y otra vez él dijo, ella dijo, el perro dijo, pero el lector está entrenado para ver esas muletillas lingüísticas y orientarse, al

igual que las comas indican pausas. Los lectores ni siquiera se dan cuenta de que has usado la palabra «dijo» 507 veces. «Dijo» se vuelve invisible:

—¿Te vas a beber eso? —dijo ella.
—Sí —dijo él.

Puedes utilizar otros verbos que no sean «dijo» pero deberás asegurarte de que no parezcan forzados ni distraigan.

—¿Te vas a beber eso? —preguntó ella.
—Sí —respondió él.

Podría ser peligroso alejarse demasiado del paradigma de *«dijo»*. Es tentador sacar el diccionario etimológico y hacer que tus personajes profieran, expresen, declaren, anuncien, articulen, vocalicen, etcétera, pero su uso excesivo provocará un efecto de cama elástica, haciendo que parezca que tus personajes están saltando a metro y medio en el aire cuando hablan:

—¿Te vas a beber eso? —farfulló ella.
—Sí —proclamó él.

Estas muletillas son demasiado fuertes para unas declaraciones tan banales. Se «proclama» la emancipación de una tiranía pero se «dice» que has dormido bien.

De manera similar, los adverbios en las atribuciones tienden a hacer que el autor parezca un aficionado. Deja que sea el contenido de lo que esté diciendo el personaje, lo que le diga al lector en qué tono de voz lo está haciendo y no hagas que tus personajes hablen «coqueta», «maliciosa» ni «sarcásticamente». De vez en cuando, los adverbios son útiles pero no los uses mucho porque pueden llamar la atención sobre sí mismos de un modo erróneo, como un peinado de los años ochenta. Y es muy habitual que sean innecesarios, como se ve a continuación:

—¡¡¡¡NO ME GRITES!!!! —gritó ella estridentemente.

Los signos de exclamación del diálogo tienden a hacer que las frases suenen a correo electrónico de adolescente enamorada. ¡Intenta evitarlos por todos los medios!

Cuando atribuyas frases, asegúrate de que colocas las muletillas en un lugar lógico o efectivo. La siguiente frase resulta entrecortada y patosa:

—Ya no —dijo ella—, te quiero.

En cambio, si se dice bien, resulta devastadora:

—Ya no te quiero —dijo ella.

Pero si la frase es larga, tal vez quieras poner la muletilla en el medio, a fin de que el lector sepa quién está hablando. Las muletillas en el medio deberían seguir las pausas o interrupciones naturales «para coger aire» que se suelen poner en las oraciones. Como:

—Ya no te quiero —dijo ella—, aunque sigas escribiendo poemas todos los días, llenándome de regalos y diciéndome que soy la mujer más bella que existe.

Las muletillas no son la única manera de indicar quién está hablando. También se puede informar al lector haciendo que otro personaje diga su nombre, de la siguiente manera:

—Eh, Pete, ¿tienes fuego?

Pero la gente no suele llamar a los demás por sus nombres cuando les están hablando. No utilices mucho esa técnica porque puede sonar forzada:

—Bonnie Marie McGee, pásame las zanahorias, por favor.
—Por supuesto, tía Fiona.

Otra forma efectiva de atribuir diálogo consiste en relacionar una acción con el diálogo, como te muestro a continuación:

—No creo en Dios. —Bert dejó la taza de café para mirar fijamente por la ventana.

O con un pensamiento:

—Dame un cuarto de kilo de salami. —Marsha se preguntó si no habría sido demasiado brusca—. Por favor —añadió.

No es estrictamente necesario utilizar atribuciones para cada frase de diálogo, siempre y cuando quede del todo claro quién está hablando y cuándo. He aquí un pasaje de *Colinas como elefantes blancos* de Ernest Hemingway donde un hombre y una chica están sentados en un bar en España:

La chica miró la cortina de cuentas.
—Le han pintado algo —dijo—. ¿Qué dice?
—Anís del Toro. Es una bebida.
—¿Podríamos probarla?
El hombre gritó «oye» a través de la cortina. La mujer salió del bar.
—Cuatro reales.
—Queremos dos Anís del Toro.
—¿Con agua?
—¿Lo quieres con agua?
—No lo sé —dijo la chica—. ¿Es bueno con agua?
—Está bien.

—¿Los quieren con agua?
—Sí, con agua.

Con un uso moderado pero habilidoso de las muletillas, no tenemos ningún problema en mostrar quién está hablando en cada momento, aunque haya tres personajes y ninguno de ellos parezca tener nombre.

Las acotaciones

Añadir acciones físicas al diálogo puede ayudar a dar vida a la escena. Echa un vistazo a tu alrededor la próxima vez que estés en una fiesta. Podrás decir qué personalidad tiene alguien viendo cómo interactúa con los demás. Las personas gregarias hablan con las manos; las seductoras se pasan los dedos por el cabello. Y la gente cuadriculada recoge todos los palillos de los ceniceros y los tira a la basura. Los nerviosos se ríen demasiado alto; los que buscan llamar la atención actúan de forma llamativa para que los demás se fijen en ellos. Todos estos gestos, mezclados con el diálogo, nos ofrecen una idea mucho más sutil e imaginativa de los personajes que si nos limitamos a escribir «Ella intentó seducirle» o «Aiden estaba nervioso».

Si el autor no da ninguna pista al lector sobre si los personajes están sentados o de pie, comiendo o conduciendo, parecerá que son cabezas flotantes que recitan palabras. Al mezclar los detalles significativos con el propio diálogo, podrás arrojar luz sobre tus personajes y dotar a la escena de una sensación de presencia real. En una obra de teatro o en una película, los actores interpretan el diálogo a través de sus gestos, movimientos, expresiones y tono de voz. Esa dimensión adicional también se puede conseguir en los relatos de ficción con un uso habilidoso de las «acotaciones».

Observa cómo anima esta escena de *Urgencias* de Denis Johnson la acción física. El veleta del personaje principal está hablando con su amigo y compañero camillero en el hospital, Georgie, quien «a menudo robaba pastillas de los armarios».

Estaba corriendo sobre el suelo embaldosado del quirófano con una fregona.

—¿Todavía estás haciendo eso? —dije.

—Jesús, aquí hay mucha sangre —se quejó.

—¿Dónde? —El suelo me parecía lo suficientemente limpio.

—¿Qué diablos habrán estado haciendo aquí dentro? —me preguntó.

—Estaban operando, Georgie —le dije.

—Tío, que montón de sangre tenemos dentro —dijo—, y toda quiere salir. —Apoyó la fregona contra el armario.

—¿Por qué estás llorando? —No lo entendía.

Se quedó quieto, levantó los brazos lentamente por detrás de la cabeza y se apretó la coleta. Entonces cogió la fregona y comenzó a dibujar arcos al azar, temblando y llorando y moviéndose por todo el lugar a muchísima velocidad.

—¿Que por qué estoy llorando? —dijo—. Jesús. Oh, oh, tío, perfecto.

Las acciones son importantes porque nos enseñan la locura inducida por las drogas del personaje, un elemento esencial en el extraño tono del libro.

De manera similar, los pensamientos pueden ser usados como acotaciones, dándonos una dimensión adicional, como en este otro fragmento de *Urgencias*:

Georgie abrió los brazos y gritó:

—¡Es el autocine, tío!

—El autocine… —No estaba seguro de lo que quería decir esa palabra.

Las acotaciones resultan especialmente útiles en caso de conflicto entre lo que dice un personaje y lo que siente o piensa. Si un personaje dice que no le duele y comienza a llorar, el lector sabrá que realmente se ha lastimado. Como mostramos a continuación:

—Nada de lo que digas me podrá hacer daño —añadió, intentando controlar las lágrimas.

Súmale además una acción o un pensamiento si el tono de las palabras que se dicen necesita una explicación. «Te odio —dijo dando un portazo al salir» es una frase muy diferente de: «Te odio —dijo golpeándole juguetonamente en el brazo».

También nos podemos pasar con las acotaciones. El lector no necesita saber las veces que el personaje cambia de peso o se rasca detrás de las orejas o recuerda que tiene que hacer la colada. Las escenas pueden sonar sobreactuadas, como en este caso:

Sacó la jarra Brita del frigorífico. «¿He bebido tanto —se preguntó— o se me ha olvidado rellenarla?». Inclinó la jarra, vertiendo el líquido transparente en el vaso. La condensación comenzó a formar gotas inmediatamente en los lados. Devolvió la jarra a la nevera, colocándola junto al kiwi y una lata de aceitunas sin abrir.

—Oh —dijo—, ¿tú también querías un vaso de agua, mamá?

En este caso es probable que el lector ni siquiera llegase hasta el diálogo.

TU TURNO:

Toma la segunda versión del diálogo que escribiste para el ejercicio anterior (la de ficción). Vuelve a escribirlo pero añadiendo esta vez muletillas y acotaciones. Tus muletillas deberían dejar claro quién está hablando y tus acotaciones deberían ofrecer alguna connotación o significado adicionales. Pista: te puede resultar útil que uno o más de los personajes estén envueltos en una acción física. Maravíllate entonces de lo bien que has transformado la vida real en un fragmento interesante de diálogo de ficción.

El diálogo indirecto

Hasta ahora hemos estado hablando del diálogo directo, aquel en el que se muestran las frases reales que dicen los personajes. Pero hay otra opción, el diálogo indirecto. En esa opción, el diálogo se sintetiza en lugar de citarse literalmente y aparece en forma resumida en lugar de en forma de escena. El diálogo indirecto puede venir muy bien cuando la esencia de lo que se está diciendo es más importante que las palabras exactas.

Mira este pasaje de *Smokers* [Fumadores] de Tobias Wolff. Aquí el narrador está siendo acosado por un chico muy pesado que viaja en tren al mismo internado que él:

> Comenzó a hablar casi en el instante en el que se sentó y no dejó de hacerlo hasta que llegamos a Wallingford. ¿Iba a ir a Choate? Qué coincidencia, él también. ¿Mi primer año? El suyo también. ¿De dónde era? ¿Oregón? ¿Iba de coña? En el quinto infierno, camino del quinto pino, ¿eh? Él era de Indiana, Gary, Indiana. Conocía la canción, ¿verdad? La conocía pero dio igual porque la cantó para mí, de cabo a rabo, incluyendo el difícil final.

Al resumir las preguntas del tipo pesado, hemos evitado una conversación monótona a la vez que transmitíamos la información importante —el intento desesperado del chico por relacionarse y lo molesto que se siente el narrador con él— y la hemos obtenido de la forma más económica. En este ejemplo, el lector no necesita conocer las frases exactas que intercambian.

Echemos un vistazo a otro ejemplo de *Smokers* en el que Wolff utiliza tanto diálogo directo como indirecto:

> Dio la casualidad de que las canchas estaban llenas. Talbot y yo nos sentamos en la hierba y le pregunté cosas cuyas respuestas ya conocía como de dónde era y dónde había estado yendo al colegio el año anterior y a quién tenía para inglés. Con esa pregunta revivió.
>
> —¿Inglés? A Parker, el calvo. He sacado sobresalientes durante todos los estudios y ahora Parker dice que no sé escribir.

Al principio percibimos el significado de la conversación pero, en el caso de una frase especialmente importante, recibimos la cita exacta.

Así que, además de preguntarte si un pasaje concreto debería presentarse en forma de diálogo o no, también te puedes plantear cuál es la opción óptima para ese momento en particular, si el diálogo directo o indirecto.

TU TURNO:

Retoma el diálogo que escribiste para el ejercicio anterior. Esta vez transmite la idea general con tan solo unas pocas frases de diálogo *resumido*. Además de reflejar los hechos, insinúa cuáles son las personalidades de tus personajes y/o la tensión en su conversación. Si deseas incluir una o dos frases de lo que se hayan dicho realmente, hazlo. Entonces decide si esta conversación en particular se vería beneficiada por un diálogo directo o por un diálogo resumido si se tratara de un relato de ficción. Una elección que siempre vas a poder hacer.

El diálogo y los personajes

Lo mejor del diálogo es que permite a los personajes hablar por sí mismos. En la vida real no conoces bien a nadie hasta que hablas con ellos y ellos contigo: lo mismo pasa con la ficción. A no ser que se sea muy superficial, la imagen externa de una persona no importa tanto como lo que tenga que decir. Lo que salga por su boca será la base para que decidas si te gusta o no y si quieres pasar más tiempo con ella. A veces en las citas nos mostramos superficiales al principio, pero ya sabes a qué me refiero.

Por ejemplo, en lugar de que nos digan que el señor Jackson es muy culto y bastante apolillado y que le interesa la ópera alemana, escuchémosle hablar:

> —Me siento emocionalmente atraído por la señora Mason. Tiene una formalidad wagneriana que suplica salir a la luz.

Lo pillamos, de forma bastante efectiva.

Toda persona en el mundo habla de una manera un tanto singular y lo mismo debería ocurrir con los personajes de ficción. Al igual que buscas rasgos únicos en tus personajes, busca lo singular en su forma de hablar. Evita que todos tus personajes hablen de la misma manera o incluso que todos ellos hablen como tú. Busca las maneras distintivas que tienen tus personajes de expresarse cada vez que abren la boca.

Deberías pensar en la totalidad del habla de tus personajes. Tal vez quieras crear personajes que hablen en frases interminables que atraviesan valles y colinas y ponen a prueba la paciencia de todos los que estén en la sala, o personajes que solo gruñen respuestas monosilábicas y que pueden resultar igual de complicados para quienes tengan que mantener una conversación con ellos. Si te encuentras en una cita con cualquiera de esos ejemplos, te habrás metido en un lío aunque, afortunadamente, hay muchas variaciones entre ambos extremos.

La gente con frecuencia utiliza expresiones favoritas que repiten una y otra vez en sus diálogos. «¡Oh, santo Dios!» en lugar de «¡Oh, Dios mío!» o «No seas intenso» en lugar de «No seas fastidioso». Por ejemplo, a Jay Gatsby le gusta el término «viejo colega» y Bartleby, de *Bartleby el escribiente* de Herman Melville, pronunciaría la frase «preferiría no hacerlo…» en respuesta a prácticamente todo, incluso cuando su patrón insiste en que abandone su puesto de trabajo.

Plantéate preguntas sobre cómo hablarían tus personajes. ¿Utilizan una gramática incorrecta y coloquialismos o hablan «perfectamente»? ¿Afecta su origen o su estatus social a su forma de hablar? ¿Tienden a divagar o van al grano con rapidez?

Aquí tienes un ejemplo de *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger en el que Holden Caulfield conversa con un taxista de Nueva York:

—Eh, Horwitz —dije—. ¿Has pasado alguna vez por el estanque de Central Park? ¿En la zona sur de Central Park?

—¿Por el qué?

—El estanque. Ese lago pequeño que hay, como allí. Donde están los patos. Ya sabes.

—Sí, ¿y qué?

—Bueno, ¿sabes los patos que nadan en él? ¿En primavera y demás? ¿No sabrás adónde van en invierno, por casualidad?

—¿Adónde va quién?

Está claro que estos dos personajes tienen pasados diferentes y lo oímos en su forma de hablar. También oímos la diferencia en sus personalidades. Holden es comunicativo, curioso e incluso está un poco nervioso. El taxista solo quiere conducir en paz sin preocuparse de los malditos patos.

En *El contable* de Ethan Canin nos encontramos con el protagonista en un campamento de béisbol de fantasía para adultos donde charla con el legendario Willie Mays:

Willie Mays dijo:

—Tira, golpea la bola, hermano.

Yo aventuré:

—Tira, sí.

Willie Mays dijo:

—Has hecho polvo a ese imbécil.

Yo dije:

—Oye, seguro que te dan una paliza en la época de la declaración de la renta.

En este caso resulta humorístico ver al contable intentando sonar desinhibido y guay al charlar con Willie Mays. Aunque los dos usan una jerga similar, está claro que el contable se siente muchísimo menos cómodo usándola. Tal vez sea porque dice «Tira, sí» en lugar de «Tírala», que habría resultado mucho más común. Cuando hablamos de diálogos, incluso esos diminutos matices pueden constituir todo un mundo de diferencia.

He aquí un ejemplo de *El mal de Portnoy* de Philip Roth en el que una madre judía conversa con su hijo adolescente:

—No creo en Dios.

—Quítate ese vaquero, Alex, y ponte ropa decente.

—No es un vaquero, son unos Levi’s.

—Es Rosh Nashanah, Alex, y para mí llevas vaqueros. Entra ahí y ponte una corbata y una chaqueta y un par de pantalones y una camisa limpia y sal pareciendo un ser humano. Y zapatos, caballero, zapatos de verdad.

—Mi camisa está limpia.

—Está bien. Te la estás buscando, señorito. Tienes catorce años y, créeme, aún no sabes todo lo que hay que saber. ¡Quítate esos mocasines! ¿Qué diablos se supone que eres, una especie de indio?

Aquí ambos personajes son de la misma familia pero está claro que tienen maneras muy distintas de expresarse. Observa que no se usan muletillas aunque la madre llama al hijo por su nombre varias veces. Cuando los personajes hablan de manera tan

personalizada, las marcas de diálogo sobran.

Y ahora observa lo diferentes que suenan los personajes que hemos visto hasta ahora de estos dos sirvientes en una mansión inglesa en *Lo que queda del día* de Kazuo Ishiguro:

La señorita Kenton había entrado y dijo desde la puerta:

—Señor Stevens, acabo de observar algo en el exterior que me desconcierta.

—¿Y de qué se trata, señorita Kenton?

—¿Fue deseo de su señoría que se intercambiara el chino del descansillo superior con el que está junto a esta puerta?

—¿El chino, señorita Kenton?

—Sí, señor Stevens. El chino que suele estar en el descansillo, ahora está al otro lado de esta puerta.

—Me temo, señorita Kenton, que está usted un poco confusa.

—No creo estar confusa en absoluto, señor Stevens. Considero mi deber familiarizarme con el lugar correcto en el que deben estar los objetos en una casa. Supongo que alguien ha limpiado los chinos y los ha colocado en el lugar equivocado. Si se muestra usted escéptico, señor Stevens, tal vez no le importará salir aquí afuera a comprobarlo en persona.

—Señorita Kenton, estoy ocupado en este momento.

—Pero, señor Stevens, no parece creer lo que le estoy diciendo y por eso le ruego que salga al otro lado de esta puerta para verlo por usted mismo.

—Señorita Kenton, en este momento tengo otras cosas que hacer, me ocuparé del asunto en breve. No creo que sea muy urgente.

—Acepta entonces, señor Stevens, que no estoy errada en esta cuestión.

—No aceptaré nada parecido, señorita Kenton, hasta que haya tenido la oportunidad de ocuparme del asunto. Sin embargo, en este momento tengo otras cosas que hacer.

Estos personajes no solamente hablan de manera formal sino que se enfadan de manera formal. Y aunque tanto el señor Stevens como la señorita Kenton luchan por mantener las formas exigidas por su entorno, la señorita Kenton tiene más problemas que el señor Stevens para controlar sus emociones. Lo interesante del señor Stevens es que, como un perfecto mayordomo inglés, casi se funde con la madera pulida y eso queda muy bien reflejado en su diálogo.

Además de transmitirnos una idea de quiénes son los personajes, el diálogo puede mostrarnos las interacciones que hay entre ellos. Volvamos al hombre y la joven de *Colinas como elefantes blancos* de Hemingway. Esto es lo que dicen justo después de recibir el Anís del Toro que habían pedido:

—Sabe a regaliz —dijo la joven y bajó el vaso.

—Así son las cosas con todo.

—Sí —dijo la chica—. Todo sabe a regaliz. Especialmente todo lo que has esperado durante tanto tiempo como el ajenjo.

—Oh, déjalo.

—Tú lo has empezado —dijo la chica—. Yo me estaba divirtiendo. Estaba pasando un buen rato.

—Bueno, intentemos pasar un buen rato.

No necesitamos que nos digan que en esta pareja hay tensión. La podemos *oír*. Es casi como si estuviéramos sentados en la mesa de al lado. Una pista: la tensión entre

personajes casi siempre sube un punto el interés de tus diálogos.

Observa el diálogo de «Catedral» poco después de que llegue el ciego:

—¿Ha tenido un buen viaje? —le pregunté—. A propósito, ¿en qué lado del tren ha venido sentado?

—¡Vaya pregunta, en qué lado! —exclamó mi mujer—. ¿Qué importancia tiene?

—Era una pregunta.

—En el lado derecho —dijo el ciego—. Hacía casi cuarenta años que no iba en tren. Desde que era niño. Con mis padres. Demasiado tiempo. Casi había olvidado la sensación. Ya tengo canas en la barba. O eso me han dicho, en todo caso. ¿Tengo un aspecto distinguido, querida mía? —preguntó el ciego a mi mujer.

Aquí vemos claramente la tensión que hay entre el narrador y su mujer que en realidad es una continuación de la discusión anterior cuando él no estaba dispuesto a acoger al ciego en su casa. A pesar de la tensión del matrimonio, Robert, el ciego, parece sorprendentemente cómodo. También vemos que cada personaje siente un repentino alivio por las palabras pronunciadas. El narrador está mostrándose burlón e incluso perverso al preguntarle al ciego en qué lado del tren se ha sentado. La esposa, pobrecilla, está intentando controlar a su marido descarriado. Y a pesar de todo Robert está simpático, relajado y cómodo. Incluso muestra un toque de poeta en su estilo de frases cortas, un punto importante si consideramos que la poesía es algo que comparten la mujer y el ciego pero que, en cambio, disgusta al narrador. Un triángulo de personajes más bien complejo que se revela de manera específica en este breve pasaje.

TU TURNO:

Jessica, una profesora universitaria (tú eliges su materia) y más bien estirada, se detiene en una gasolinera en algún lugar remoto. Mientras rellena el depósito, Alvin, el empleado, se acerca a ella. Es poco culto (aunque no necesariamente espeso) y, al estar aburrido y ser simpático, quiere establecer una conversación. Jessica preferiría no charlar pero tampoco quiere alejar a Alvin porque desea pedirle que le diga cómo llegar a algún restaurante cercano cuya comida no sea demasiado grasienta. Escribe una escena entre Jessica y Alvin usando diálogos, muletillas, atribuciones y acotaciones. Tu objetivo principal consistirá en capturar el sabor de estas dos personas a través de su manera de hablar.

El subtexto

Busca en la sección sobre relaciones humanas de alguna librería. Hay miles de libros sobre la comunicación de las parejas. Tal vez nuestra sociedad sea excelente al hablar pero tenemos problemas cuando intentamos comunicarnos. La gente a menudo no dice exactamente lo que quiere decir. A veces, incluso, dicen lo contrario de lo que quieren decir. Ocultan insultos tras un lenguaje azucarado (o sentimientos azucarados tras insultos). No escuchan. Malinterpretan. No contestan. Permanecen callados.

Aprovecharse de una mala comunicación mejora el diálogo de los relatos de ficción porque lo equipara más con la vida real. Los malentendidos también pueden añadir tensión a una conversación. Esta tensión surge de la diferencia que hay entre lo que se dice y el subtexto. El significado real que hay por debajo del significado superficial. Todo diálogo con subtexto tiene dos niveles de significado.

En la película *Annie Hall* hay un buen ejemplo de subtexto. Woody Allen y Diane Keaton, que se acaban de conocer, están de pie en una terraza, manteniendo una nerviosa conversación. Ella dice: «Bueno, yo, yo… me gustaría hacer un curso de fotografía serio en cuanto pueda». Pero lo que realmente está pensando aparece en los subtítulos: «Probablemente crea que soy un yo-yo». Entonces él dice: «La fotografía es interesante porque es una nueva forma de arte para la que todavía no ha surgido un conjunto de criterios estéticos». Pero sus subtítulos dicen: «¿Qué tal estará desnuda?». ¿Hasta qué punto refleja esto una conversación en la vida real? Probablemente más de lo que a ninguno de nosotros nos gustaría admitir.

Aunque es poco previsible que vayas a utilizar subtítulos en tus diálogos, el subtexto puede resultar muy efectivo en los relatos de ficción.

En *The Good People of New York* [La buena gente de Nueva York] de Thisbe Nissen, Edwin, hace ya tiempo divorciado, interroga a su hija acerca del novio que vive con su madre.

Edwin permanece callado un tiempo.

—No te gustó mucho Steven, ¿verdad? —pregunta por fin.

Miranda se encoge de hombros:

—Era mi ortodoncista.

La respuesta evasiva de Miranda contiene mucho significado. En la manera huraña de los adolescentes, está explicando lo embarazoso que le resulta que su madre salga con el hombre que le ajusta el aparato de los dientes y su incomodidad, aún mayor, por tener que comentarlo con su padre. Pero su respuesta no resultaría tan interesante ni reveladora (ni concisa) si ella hubiese sido capaz de articular sus complicados sentimientos.

En *El gran Gatsby*, cuando el protagonista le enseña a Daisy su exquisita

colección de camisas con su monograma, ella reacciona de la siguiente manera:

> —¡Son unas camisas tan bonitas! —sollozó ella, su voz apagada entre los espesos pliegues—. Me entristece porque nunca había visto… unas camisas tan bonitas antes.

Daisy está sollozando por muchos motivos dolorosos pero las camisas no son uno de ellos. Su incapacidad para expresar sus sentimientos añade un tremendo patetismo a este momento.

Por último, echemos un vistazo a otra conversación de «Catedral». El narrador y su mujer discuten mientras preparan la visita del ciego. Mientras lo leas, intenta determinar si los personajes están hablando con subtexto o no:

—A lo mejor puedo llevarle a la bolera —le dije a mi mujer.

Estaba junto al fregadero, cortando patatas para el horno. Dejó el cuchillo y se volvió.

—Si me quieres —dijo ella—, hazlo por mí. Si no me quieres, no pasa nada. Pero si tuvieras un amigo, cualquiera que fuese, y viniera a visitarte, yo trataría de que se sintiera a gusto. —Se secó las manos con el paño de los platos.

—Yo no tengo ningún amigo ciego.

—Tú no tienes *ningún* amigo. Y punto. Además —dijo—, ¡maldita sea, su mujer acaba de morirse! ¿No lo entiendes? ¡Ha perdido a su mujer!

Si has contestado que *sí*, has acertado. Si has contestado que *no*, también has acertado. El narrador *está* hablando con subtexto. Cuando dice: «A lo mejor puedo llevarle a la bolera», lo que realmente está diciendo es lo ridículo que resulta entretener a un ciego. Cuando dice: «Yo no tengo ningún amigo ciego», lo que realmente está diciendo es que un amigo ciego es peor que no tener amigos. La mujer, por otro lado, está diciendo exactamente lo que se le pasa por la cabeza. Es una situación muy real en la que una persona se muestra más inclinada a hablar con dobles sentidos que la otra.

Tras haber recalcado que el diálogo no debería limitarse a ser una representación del habla de todos los días, debo añadir que es un verdadero placer ver cómo habla la gente en realidad, su confusión, sus circunloquios, sus errores, sus malentendidos, sus repeticiones, su parloteo. Existe una línea muy fina entre el diálogo real y el de la ficción. Pero en el diálogo ficticio deberás asegurarte de que cualquier comunicación pobre tiene un objetivo dramático que el lector tiene que comprender. Cuando lo consigas, tus diálogos ganarán en realismo y profundidad.

Como dice el antiguo proverbio yiddish: «Un hombre oye una palabra pero comprende dos». Un buen consejo para escribir diálogos. Las conversaciones con diferentes capas o niveles son como la diferencia entre una casa puesta por un decorador y otra en la que realmente se haya vivido.

TU TURNO:

Imagínate un marido y su mujer o cualquier otro tipo de pareja romántica. Dales nombres y plantéate quiénes son. Uno de tus personajes sospecha que el otro le está siendo infiel (de alguna manera) y digamos que el segundo

es (de alguna manera) culpable. Escribe una conversación entre ambos en la que nunca se haga referencia directa a ese doloroso tema pero que siempre flote por debajo de las palabras que se pronuncien. Y mantén la conversación centrada en un filete de atún, que es lo que van a cenar en ese momento. Si se te agota el tema del filete de atún, puedes pasar a la política o al cine. A pesar de lo tonto que esto suena, comprueba si el producto acabado no tiene un cierto toque de realidad.

Los malos diálogos

Los malos diálogos hacen que los personajes parezcan marionetas, meras creaciones del autor. Está claro que lo son, pero el lector lo olvidará en cuanto los diálogos estén bien presentados. Los malos diálogos destapan al autor al igual que Toto destapa al gran y poderoso Mago de Oz cuando corre la cortina en la obra *El mago de Oz*. Cuando ves las maquinaciones que se ocultan tras la redacción, se pierde toda la ilusión.

¿Recuerdas a Mulder y a Scully del programa de televisión *Expediente X?* A pesar de haber trabajado juntos durante nueve años, cada semana Scully explicaba con aire paternalista sencillos términos médicos al pobre pero brillante Mulder. ¿Por qué? Para que el público lo pudiera entender. Lección: ten en cuenta que el diálogo *no* suele ser el mejor sitio para dar explicaciones:

Scully: Se está produciendo una exanguinación a través de la incisión en la yugular.

Mulder: ¿Quieres decir que se está desangrando por el corte del cuello?

No es posible que Mulder, experto en todo lo paranormal y asqueroso, no sepa qué significa «exanguinación». Encuentra alguna otra manera de ofrecer información (la mujer del agonizante quiere saber qué está ocurriendo; o muéstranos la herida abierta y sangrante). Me he inventado esa conversación pero podría haberse dado perfectamente en alguno de los episodios. Aunque esos diálogos pudieran tener cierto encanto en la pantalla, en un relato de ficción sonarían falsos.

Aunque no es probable que utilices el término exanguinación tal vez te encuentres intentando introducir alguna explicación a través de tus diálogos en algo parecido a:

—Troy, tenías seis años cuando tu madre os abandonó a ti y a tu hermana para irse con el circo como acróbata de la cuerda floja.

Supuestamente, Troy no habrá olvidado esos hechos tan extraños así que, ¿por qué se lo dicen? Vuelve a leer tus diálogos. Si suena forzado en algunos lugares, mira a ver si puedes cambiarlo para que no resulte tan obvio:

—Troy, madura. Hace veinte años que tu madre se fue y todavía estás quejándote de cuánto odias a los acróbatas de la cuerda floja. ¿No crees que ha llegado el momento de olvidarlo?

Aquí tenemos un motivo creíble para presentar una información. Quien habla está defendiendo que debe «olvidar», y solo casualmente se incluye la explicación. Si no eres capaz de encontrar una razón plausible para incluir las explicaciones en tus diálogos, más te vale presentarlas en la narración:

Cuando Troy tenía seis años, él y su hermana tuvieron la mala fortuna de ser abandonados por su madre,

que huyó para cumplir su sueño de toda la vida de actuar en un circo como acróbata.

Otra cosa con la que debes tener cuidado es con predicar en tus diálogos. Algunos escritores, una vez atrapan tu atención, utilizan sus historias como plataformas políticas. Sus personajes exponen las opiniones del escritor sobre diferentes temas y prejuicios sociales. No des a tus personajes un podio para arengar a tus lectores. Si quieres escribir sobre las maldades de la avaricia empresarial, prepara un borrador de una carta al director pero no hagas que tu pobre Johnny ficticio discuta extensamente con su colega de baloncesto sobre los peligros del capitalismo:

—Tal vez creas que la rifa es una idea brillante pero te digo que no es más que un truco capitalista para hacerse ricos. El capitalismo, amigo mío, es la raíz de todos los males. Hoy es una rifa. Mañana estarás pagando a familias guatemaltecas un penique a la semana para que produzcan tus bienes y poder viajar así en primera y mantener una casa de verano en East Hampton.

Si el lector tiene la sensación de que estás usando la voz del personaje para expresar tus propias opiniones, tal vez se sienta manipulado y aburrido. Habiendo dicho eso, hay algunos autores que se labraron toda una carrera profesional haciendo exactamente eso —Ayn Rand, Jean-Paul Sartre, George Orwell, por nombrar unos pocos—, aunque es muy difícil hacerlo bien.

Una última cosa sobre los malos diálogos. Por motivos todavía por determinar por las ciencias modernas, los tacos en el papel resultan mucho más chocantes y vulgares que sus versiones habladas. Incluso los personajes mal hablados parecen utilizar en exceso las palabrotas aun cuando se les rebaje el tono. Si no me crees, escribe un diálogo entre dos tipos que juren por costumbre, camioneros o de la jet y veras a qué me refiero. Un par de blasfemias bien elegidas funcionan mucho mejor que toda una sarta de maravillas profanas y aportan todo el sabor de un habla de dos rombos sin exagerarla.

Los dialectos

Los dialectos son como caminar sobre cáscaras de huevo, debes hacerlo con cuidado. No es fácil hacerlo bien, e incluso si se hace bien puede distraer al lector.

Si se presenta de manera descuidada, un dialecto corre el riesgo de sonar trillado, exagerado o incluso ofensivo, como en este ejemplo:

Moishe tropezó con un pedazo de pescado *gelfite* que había caído sobre el suelo de la cocina.
—*Oy gevalt!* —exclamó Sadie—. *Bubbela*, ¡qué susto me has dado!
—¿Por qué estáis, *meshugana*, dejando estos trozos de pescado en el suelo?

Nos están dando en la cabeza con palabras yiddish. A veces menos es más, como en:

Moishe tropezó con un pedazo de pescado *gelfite* que había caído sobre el suelo de la cocina.
—*Oy gevalt!* —exclamó Sadie—. ¡Qué susto me has dado!
—Bueno, no esperaba que hubiese pescado en el suelo —respondió Moishe.

En este caso percibimos el sabor de la etnicidad sin tener que atragantarnos con ella.

Aunque a Mark Twain se le considera un maestro en el uso de los dialectos, es importante recordar lo difícil que resulta leer a un personaje como Jim, el esclavo huido de *Las aventuras de Huckleberry Finn* porque su dialecto se puso de manera demasiado fiel:

—Bueno, verá, fue dehta manera. La vieha eza, la Zeñita Uazon, ze mete encomigo to rato y me entrata mu ma aunque ziempre dició que no me vendería pa Oleánz.

Sin embargo es posible hacer que los dialectos funcionen con suavidad si nos centramos en transmitir solamente su sabor con palabras clave y patrones y ritmo de habla. En Beloved —que trata de unos personajes negros que viven alrededor de la época de la Guerra Civil, contemporáneos del Jim de Mark Twain—, Toni Morrison consigue capturar la esencia del dialecto de sus personajes sin tener que dárselo mascado a sus lectores:

—Espera aquí. Ya viene alguien. No te muevas. Te encontrarán.
—Gracias —dijo—. Me gustaría saber tu nombre pa acordarme de ti.
—Me llamo Stamp —dijo—. Stamp Paid. Y tú cuida a ese churumbel, ¿me oyes?
—Te oigo, te oigo —dijo ella, pero no era verdad.

No hay nada en este diálogo que nos resulte extremadamente ajeno pero nos quedamos con la sensación del dialecto a través de pequeños toques como «pa acordarme de ti» o «cuida a ese churumbel». Morrison ha encontrado el equilibrio correcto.

Otra alternativa a los dialectos es decir simplemente que el personaje tiene un

acento o utiliza un dialecto o hacer que otro de los personajes lo comente y después escribir las conversaciones como lo harías normalmente. Este método transmite tu idea sin confundir al lector.

Otra cuestión un poco relacionada con esto: asegúrate de que no estás haciendo que tus lectores experimenten las mismas dificultades de habla que tus personajes. Si tienes uno que tartamudea, evita mostrarlo en tus diálogos de esta manera tan molesta:

—Yo, yo, yo, n-n-n-no estoy seguro —dijo Joe.

Opta por la forma más sencilla:

—Yo no estoy seguro —tartamudeó Joe.

También deberás controlar el uso de circunloquios como «hummm», «esto», «bueno» y «ya sabes».

Y, mmm, esto, ya sabes, supongo que esto es todo lo que quería contarte sobre los diálogos.

CAPÍTULO 7

Escenario y ritmo: estoy, ergo soy

por Caren Gussoff

En quince años he vivido en siete estados diferentes. Crecí a la sombra del Hipódromo de Yonkers en Nueva York y mi barrio estaba cuajado de casas de protección oficial con okupas y pasos elevados sobre la autopista. Me acostumbré a despertarme con el olor de manzanas podridas y ovejas mojadas rodeadas de las brumas de cuento de hadas de aquellas primeras horas de la mañana en Marlboro, Vermont. En Boulder, Colorado, vestía capas y capas de ropa —desde pantalones cortos hasta orejeras— porque todo parecía cambiar en un instante dependiendo de los extraños patrones climatológicos que rebotaban contra las paredes de los valles, flanqueados por plantas de granito a ambos lados. En este momento parece que me he asentado en Seattle, Washington, donde los meteorólogos, con razón, despliegan un centenar de palabras para hablar de la lluvia. He comenzado a apreciar las diferentes formas que puede adoptar, desde una imperceptible bruma que sin embargo empapa hasta los paños menores hasta las vigorosas mareas que son como si alguien estuviera vaciando una jarra sin fondo desde las alturas. A pesar de todo y de toda esa lluvia, casi nunca hay truenos ni relámpagos y muy pocas tormentas de verdad. Vivir aquí, en esta humedad constante, afecta a cada aspecto de mi vida. Adónde voy, qué me pongo, cómo llego a los sitios.

Sin embargo, resulta curioso observar que mis primeras obras de ficción ignoraban alegremente el escenario, centrándose casi en su totalidad en los personajes. Creía que lo estaba haciendo bien. Todos mis libros favoritos tenían personajes memorables —Holden Caulfield, Leopold Bloom, Jay Gatsby—, tan memorables, de hecho, que la mayoría de ellos están grabados en nuestra conciencia cultural. De manera intuitiva comprendía la importancia de los personajes y lo que hacen en una obra de ficción. No solo son un punto de atención para el lector, sino que también actúan, interactúan, reaccionan, se relacionan, juzgan, nos hablan de otros personajes, hablan con otros personajes, describen, rumian, piensan… y lo más importante de todo, cambian.

Hacía bien en centrarme en los personajes. Si no tienes personajes sólidos, tu historia se caerá. A pesar de ello, mis historias siempre fracasaban. Mis personajes caminaban sin fin por mis historias como si fueran tigres enjaulados y, lo que es peor, con frecuencia no era capaz de escribir más allá de unas pocas páginas. Simplemente me atascaba. Me di cuenta de que quienes leían mis obras las etiquetaban como «viñetas», «anécdotas». Qué frustrante. Eso no era lo que yo quería. Soñaba con

escribir grandes historias, historias completas, historias como *El guardián entre el centeno*, *Ulises*, *El gran Gatsby*.

Esto es lo que no conseguía entender: Jay Gatsby es quien es *gracias a* la era del jazz. Leopold Bloom es quien es *gracias a* Dublín. Holden Caulfield es quien es *gracias a* la Escuela Pencey y a la ciudad de Nueva York. Se me estaba escapando el mundo que rodeaba a mis personajes y el enorme impacto que tenía sobre ellos, por no mencionar el impacto que debía tener sobre la historia en general.

Cuando los lectores leen un relato de ficción, esperan que parezca real aunque sea una vida que no conocen ni conocerán nunca. Quieren entrar en ella, vivir allí, con los personajes. El escenario —es decir, el espacio y el tiempo de la historia— fija al lector en la historia en el sentido más físico posible.

Viajar a diferentes lugares y épocas ficticias puede ser también uno de los aspectos más entretenidos de la lectura, bien sea una excursión de ocio, bien sea algo que nos lleve directamente a lo familiar. Piensa en algunas de tus obras de ficción favoritas. Todas te han llevado a algún tipo de escenario, ¿a que sí? Charles Dickens movió a sus personajes por las calles cubiertas de hollín de la Inglaterra del siglo XIX; los hobbits de J. R. R. Tolkien en la trilogía *El Señor de los anillos* vienen de cómodos agujeros en la Tierra Media; *Las vírgenes suicidas* de Jeffrey Eugenides utiliza la fachada de un tranquilo barrio estadounidense de la época de la guerra de Vietnam para mostrar el impulso desesperado que se oculta bajo su superficie.

A veces es fácil descuidar el escenario porque, francamente, es sencillo que se nos pase por alto. Analiza con detenimiento las historias que han tenido éxito y te darás cuenta de que el escenario está tan profundamente combinado con los personajes y la acción que resulta casi imperceptible. Al igual que el maestro carpintero cuyas juntas resultan invisibles, el escritor ha entremezclado el entorno con la historia. Pero si realmente enfocas la mirada verás que ese escenario tiene un impacto enorme sobre los personajes y la trama y, bueno, sobre todo lo demás.

TU TURNO:

Elige uno de tus relatos de ficción favoritos y lee las primeras páginas. Presta atención a la rapidez con la que aparece alguna indicación sobre su escenario. Observa si el escenario se mezcla poco o mucho con la acción y con la descripción. Si te quieres divertir un poco, intenta revisar el comienzo de la historia usando un lugar o una época drásticamente diferentes. Por ejemplo, coloca a Scarlett O'Hara en Los Ángeles contemporáneo y a ver cómo le va. (Probablemente muy bien).

El lugar

Cuando los escritores hablan de un lugar se refieren a la ubicación específica y definida de la historia, tanto a gran escala como a pequeña. ¿En qué planeta, continente, país, región, ciudad, barrio, calle se encuentran los personajes? ¿Cómo es la oficina o el edificio o el río o la cabaña o el castillo o la habitación donde se sitúan?

La idea consiste en atar al lector al lugar, aunque sea en Wyoming y en medio de ninguna parte, como ocurre en *Rock Spring*, de Richard Ford:

> Donde el coche falló no había ninguna ciudad a la vista, ni tan siquiera una casa, tan solo unas montañas bajas a tal vez ocho kilómetros de distancia, o quizá cien, con una valla de alambre de espino en ambas direcciones, una pradera de suelo firme y algunos halcones navegando en el aire vespertino y atrapando insectos.

O la parte más dura del Bronx como se ve en *La hoguera de las vanidades* de Tom Wolfe:

> Era como si hubiese caído en un depósito de chatarra. Parecía encontrarse bajo la autopista. En la oscuridad podía distinguir una verja de malla a la izquierda… algo atrapado en ella… ¡la cabeza de una mujer! No, era una silla de tres patas y un asiento quemado embutida a medias en la verja de malla y con el relleno chamuscado que colgaba en grandes montones.

O la bahía de Dublín de James Joyce en *Ulises*:

> Sombras de espesura flotaban silenciosamente por la paz de la mañana desde el hueco de la escalera hasta el mar al que miraba. En la orilla y más adentro, el espejo del agua blanquecía, hollado por pisadas livianas de pies apresurados. Blanco seno del mar ensombrecido.

O una habitación tan inhóspita como la de *El ruido y la furia* de William Faulkner:

> Entramos en una habitación vacía que olía a tabaco viejo. Había un horno de láminas de hierro en el centro de un marco de madera lleno de arena, un mapa deslucido sobre la pared y el plano sucio con el escudo de un municipio. Detrás de una mesa deteriorada y mugrienta un hombre con un fiero montón de cabellos gris hierro nos miraba por encima de sus anteojos de acero.

O una sala tan lujosa como la de F. Scott Fitzgerald en *El gran Gatsby*:

> Las ventanas estaban entreabiertas y brillaban blancas contra la fresca hierba del exterior que parecía crecer introduciéndose ligeramente en la casa. En la habitación soplaba una brisa que movía las cortinas en ambos extremos como banderas pálidas, girándolas hacia la tarta nupcial esmerilada del techo y después se contorneaban sobre la alfombra de color vino, haciéndole una sombra como hace el viento en el mar.

Al tratar de un lugar, no desprecies la posibilidad de incluir la climatología. Como ya he mencionado antes, toda mi existencia está directa y fundamentalmente afectada

por el clima de Seattle. Sé que mi rincón del mundo no sería igual sin las precipitaciones continuas. Es posible que haya algo en el clima de donde vives que te afecta de manera dramática, aunque ya hayas dejado de pensar en ello.

Tal vez sea como la brillantez sensual del sol de Joyce Carol Oates en *¿Adónde vas, dónde has estado?*:

> Connie permaneció sentada con los ojos cerrados al sol, soñando y deslumbrada por el calor que la rodeaba como si fuera una especie de amor, las caricias del amor.

O esta tormenta de nieve de Lev Tolstói en *Ana Karenina*:

> La terrible tormenta rugió y gritó entre las ruedas del tren y alrededor de los andamios en la esquina de la estación. Los vagones del ferrocarril, los pilares, las personas y todo lo que se podía ver estaban cubiertos en parte por la nieve que se espesaba cada vez más. De vez en cuando la tormenta se calmaba durante un instante para después soplar con ráfagas tales que parecía imposible enfrentarse a ella.

El clima intensifica la sensación visceral de «estar» en un lugar ficticio.

Cuando escribas tus relatos de ficción, siempre deberías preguntarte dónde están los personajes. Y es necesario que transmitas a los lectores si los personajes están en un escenario o en varios. Algunos lugares tal vez los pintes con todo detalle, otros no, pero ambos, el lector y tú, tendréis que tener siempre en cuenta el lugar donde se desarrolla la historia.

El lugar afecta a las acciones que hay en un relato. Lo que resulta posible en mitad de un invierno en Siberia es muy distinto de lo que es posible en mayo y en Miami. Igual que lo que se considera una actividad normal en el lejano oeste sería muy escandaloso en la Inglaterra victoriana. (Observarás que el tiempo y el lugar están irrevocablemente entremezclados).

Analiza el impacto que el espacio tiene en la trama de *Todos los hermosos caballos* de Cormac McCarthy. El personaje principal, John Grady Cole, de dieciséis años, es el último en una larga lista de rancheros tejanos. El conflicto que está en el núcleo de la historia trata de la desaparición de la vida de los vaqueros y de los rancheros que acaba forzando a la madre de Grady a vender el rancho familiar. Grady viaja entonces a México con la esperanza de encontrar tierras libres del progreso y del exceso de población que han comenzado a ahogar a los vaqueros de Texas. Esta novela se desarrolla en gran medida en las tierras fronterizas áridas y desoladas del sudoeste. De hecho, no tendría sentido si se hubiese ubicado en algún otro lugar.

La ambientación también es la fuerza motora de *Un hombre bueno es difícil de encontrar* de Flannery O'Connor. Durante un viaje en automóvil con su familia, una abuela cree reconocer la zona que están cruzando y anima a la familia a desviarse de su camino:

> Giraron hacia el camino de tierra apisonada y el coche corrió rodeado de una nube de polvo rosa. La abuela

recordó los tiempos en que no existían las carreteras asfaltadas y cincuenta kilómetros era el viaje de todo un día. El camino de tierra era accidentado y presentaba desniveles repentinos y curvas cerradas sobre peligrosos terraplenes. En un segundo estaban sobre una colina, mirando desde arriba las copas azules de los árboles que había en varios kilómetros alrededor y al siguiente se encontraban en una roja depresión en la que los árboles cubiertos de polvo se erguían sobre ellos.

—Más vale que ese lugar aparezca en un minuto, —dijo Bailey— o daré la vuelta.

La carretera daba la impresión de no haber sido utilizada hacía meses.

El caos surge precisamente por haber elegido esa carretera menos transitada. Cuando la abuela se pone nerviosa, el gato que había metido en el coche a escondidas sale huyendo y provoca un accidente que deja a la familia cara a cara con un asesino. ¿Se podría haber producido esta historia durante un paseo por un callejón sin salida de un barrio? Tal vez no. Y tampoco nos gustaría que así hubiese sido.

¿Cómo afecta a tus relatos el lugar o los lugares en los que se desarrolla la acción? Si la respuesta es «de ninguna manera», tal vez debieras buscar otras formas para que el lugar juegue algún tipo de papel en lo que ocurra en ellos. Si no, tus personajes se podrían estar moviendo en el vacío.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito, tal vez haciendo alguno de los ejercicios anteriores. Si no has resuelto el tema del lugar en el relato, revísalo con la vista puesta en resolverlo. No llenes el pasaje con demasiada ambientación y en cambio ubica al lector en un lugar concreto y deja que ese sitio tenga algún tipo de impacto sobre la acción que se desarrolle. Si ya has resuelto totalmente el tema del lugar, revisa la obra drásticamente cambiando de sitio. Sea cual sea la ruta que elijas, deberías terminar con un relato visiblemente distinto.

El tiempo

La noción de tiempo es una parte tan esencial del escenario como lo es el lugar. El tiempo puede ser el telón de fondo a nuestra historia en un sentido muy amplio —la era, el siglo, el año— o en un sentido más cercano —la estación, el día de la semana y la hora del día.

Si estuviéramos en el siglo XIX, la gente viajaría como hacen en *Grandes esperanzas* de Charles Dickens:

> El viaje desde nuestro pueblo hasta la metrópolis ocupó unas cinco horas. Era poco más del mediodía cuando la diligencia de cuatro caballos en la que viajaba llegó al caos de tráfico que se desparramaba por Cross Keys, la calle Wood y Cheapside, Londres.

Y un siglo más tarde, tal vez estuviéramos viajando como lo hacían en *A White Horse* [Un caballo blanco] de Thom Jones:

> Un Mercedes deslucido, verde claro con un muelle trasero roto llegó botando demasiado rápido por la playa y derrapó, patinando de lado mientras se detenía junto al carrusel.

Podríamos estar en primavera en *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence:

> ¡Una primavera inglesa! ¿Por qué no una irlandesa? ¿O judía? La silla avanzó lentamente, más allá de los montones de jacintos silvestres que se alzaban como trigo y pasadas las grises hojas de la bardana. Cuando llegaron al lugar abierto donde habían caído los árboles, la luz lo inundó todo con bastante desnudez. Y las campanillas azules se alzaron como láminas de brillante color añil, aquí y allí, desvaneciéndose en lilas y púrpuras.

O en otoño, como *En otro país* de Ernest Hemingway:

> En otoño la guerra seguía allí, pero ya no íbamos a ella. Hacía frío en otoño en Milán y la oscuridad llegaba muy temprano. Entonces se encendían las luces eléctricas y resultaba agradable ir por las calles mirando los escaparates. Había mucha caza colgada en el exterior de las tiendas y la nieve cubría de polvo las pieles de los zorros mientras el viento agitaba sus colas.

O en una ajetreada ciudad durante el día, como en *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger:

> Broadway estaba llena de gente y alborotada. Aunque fuera domingo y solo alrededor de las doce, daba igual. Todo el mundo iba al cine: el Paramount o el Astor o el Strand o el Capitol o uno de esos locos lugares. Todo el mundo se había puesto elegante porque era domingo y eso lo complicaba aún más.

Es diferente si la escena se sitúa tarde por la noche aunque sea en la misma ciudad y en el mismo libro:

> Apenas vi gente por la calle. De vez en cuando veía a un hombre y a una chica cruzar una calle con los

brazos alrededor de sus cinturas y todo, o a un grupo de tipos con pinta de matones y sus ligues, todos ellos riéndose como hienas de algo que seguro que no era gracioso. Nueva York es terrible cuando alguien se ríe en la calle muy tarde por la noche. Puedes oírlos a kilómetros de distancia. Te hace sentir solo y deprimido.

Igual que con el lugar, es importante que siempre ubiques a tus personajes en el tiempo, independientemente de que pases mucho tiempo o no describiéndolo. Debes ser consciente del tiempo de la historia, tanto en su sentido más amplio como en el menor, y dar al lector las pistas necesarias para mantenerse orientado. Tal vez hayas oído la expresión de esos presentadores que dicen: «Son las diez de la noche. ¿Saben dónde están sus hijos?». En cualquier momento deberías saber dónde están tus personajes y lo que están haciendo.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito pero que no sea lo que usaste en el ejercicio anterior que trataba de los lugares. Haz lo mismo que en aquél pero esta vez mejora el tratamiento del tiempo o cámbialo drásticamente. Intenta comprobar si jugar con el tiempo afecta a este pasaje tanto como sucedió en el ejercicio anterior cuando manipulaste el espacio de la historia.

Escenifica el estado de ánimo

Además de situar al lector en un lugar y en un tiempo físicos, el escenario puede mejorar también el paisaje emocional de un relato y afectar a su atmósfera y estado de ánimo.

Edgar Allan Poe era un maestro a la hora de utilizar el entorno para aprovechar al máximo el clima de sus historias, como podemos comprobar en el planteamiento de *La caída de la casa Usher*:

> Durante todo un día de otoño aburrido, oscuro y silencioso, cuando las nubes colgaban opresoras y bajas en los cielos, crucé solo, a caballo, una de las zonas más lúgubres del país y acabé encontrándome, mientras se cerraban las sombras vespertinas, ante la melancólica casa Usher.

En este cuento, Poe dibuja la época y el lugar, incluso algunas cosas más. Pero sobre todo el autor transmite un clima, un estado emocional que evoca lo inhóspito, el peligro y la melancolía. Obviamente es otoño, obviamente está cayendo la noche, obviamente las nubes cuelgan de manera opresora. Casi cada palabra de este pasaje suena como una solemne campana. Poe subraya la tensión antes incluso de que sepamos cuál es esa tensión… o cuál podría ser. En cuestiones descriptivas, quizá a Poe se le haya ido un poco la mano pero, dramáticamente, está justo donde debería estar, ambientando la escena para el oscuro cuento que está a punto de desarrollarse.

En un ejemplo mucho más contemporáneo, Lorrie Moore usa la ambientación de un hospital para transmitir el estado emocional de su protagonista en *Gente así es la única que hay por aquí: farfullar canónico en oncología pediátrica*:

> La madre estudia los árboles y los peces que hay a lo largo del borde del techo en el reborde de papel de la pared de Salvemos el Planeta. Salvemos el Planeta. ¡Sí! Pero las ventanas de este edificio no se abren y, a través del sistema de ventilación, se están filtrando a su interior gases de diésel ya que a su lado, en el exterior, hay aparcado un camión de reparto. El aire resulta nauseabundo y viciado.

Más adelante el escenario parece una pesadilla aún peor:

> Los marcos de las puertas están flanqueados por guirlandas de celofán rojo. Se le había olvidado que faltase tan poco para Navidad. Un pianista toca en el rincón *Villancico de las campanas* y no solo no suena festivo, sino que suena aterrador, como si fuera la banda sonora de *El exorcista*.

Observa que en los ejemplos anteriores el escenario se transmite a través de la conciencia del PDV del personaje. Tal vez a algunas personas les habría resultado encantador el *Villancico de las campanas* pero para este personaje es angustioso.

TU TURNO:

Imagina un personaje que esté planteándose un cambio completo en su vida: dejar los estudios, tener un hijo, lanzarse a una arriesgada aventura empresarial… Una vez le hayas dado algo de cuerpo al personaje, escribe un pasaje en el que esté enfrentándose al cambio. Podrías elegir que hubiese otros personajes implicados o no. He

aquí la parte interesante: deja que la climatología subraye el drama del pasaje, bien a través de rachas de viento de otoño, bien con una tromba torrencial o cualquier otra acción de los elementos.

El escenario y los personajes

Mientras estamos tratando el tema de los personajes déjame señalar que el escenario juega un papel importantísimo en quiénes son nuestros personajes, cómo se visten, cómo hablan, cómo se relacionan socialmente, cómo trabajan, viajan, comen, etcétera. Igual que los animales, las personas se comportan de una cierta manera en su hábitat natural y es importante que prestes atención a cómo se ven afectados tus personajes por su entorno.

En esta fiesta en una piscina de un barrio lujoso de *El nadador* de John Cheever, los personajes actúan de una manera bastante natural para su entorno:

> En cuanto Enid Bunker le vio comenzó a gritar: «¡Oh, mirad quién ha venido! ¡Qué sorpresa tan maravillosa! Cuando Lucinda dijo que ibas a venir pensé que me moriría». Se abrió camino hasta él a través de la muchedumbre y, cuando terminaron de besarse, le guio hasta el bar en un avance que se vio ralentizado porque se detuvo a besar a otras ocho o nueve mujeres y a dar la mano a otros tantos hombres. Un camarero sonriente al que había visto en cien fiestas le dio un *gin-tonic* y él se quedó de pie junto al bar durante un momento, ansioso por no meterse en una conversación que pudiera retrasar su viaje.

¿Cómo se ven afectados los personajes de tu relato por su entorno? Si te resulta fácil sacar a tus personajes de su entorno actual y colocarlos en otro cualquiera sin que cambie su modo de ser, tal vez es que no les afecta lo suficiente el tiempo y el lugar en el que viven. No machaques a tus personajes con el escenario. Por ejemplo si tu personaje es un nombre de negocios de Texas no tiene por qué llevar botas vaqueras y decir «yeah» todo el rato; busca maneras más sutiles en las que veamos que Texas se pueda incluir en su manera de ser.

Con frecuencia las historias contienen personajes que se ven obligados a salir de su ambiente natural, lo que provoca dinámicas y situaciones interesantes. En esos casos, deberás ser consciente de cómo actúa y reacciona tu personaje en un entorno que le resulte extraño. Imagina una joven punk probándose un vestido de noche en Neiman Marcus o un habitual de la alta sociedad que entra en un centro de tatuajes. La literatura está llena de ejemplos como esos; tomemos como ejemplo a Nick, un hombre del Medio Oeste y de clase media que entra en el esplendoroso mundo de Jay Gatsby en *El gran Gatsby*, o Earl, el ladrón de coches que se pierde durante algunos días en Wyoming en *Rock Springs*.

Cuando se lleva a su extremo, este fenómeno se convierte en un relato de «pez fuera del agua», en la que el conflicto principal es precisamente lo que sucede entre un personaje y un entorno radicalmente desconocido. Tal vez recuerdes escenarios de peces fuera del agua en programas televisivos tales como *Granjero último modelo* o *Doctor en Alaska*, pero también ha demostrado resultar popular en ficciones escritas. Un ejemplo obvio es *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, donde una distinguida niña victoriana cae a través de un agujero para liebres y aterriza en un

mundo al revés donde las tortugas cantan y los gatos desaparecen en la nada y lo único que queda es su sonrisa. Abundan los ejemplos, como *Grandes esperanzas*, donde un chico de las marismas inglesas se mezcla con los dandis de Londres o *A White Horse* de Thom Jones, donde un publicista estadounidense que sufre amnesia se encuentra vagando entre la miseria de Bombay sin tener una pista de cómo ha llegado allí. Las historias de peces fuera del agua pueden resultar enormemente divertidas pero si te enfrentas a una, estate preparado para trabajar de forma extensa en el escenario.

La metamorfosis de Franz Kafka da un giro adicional interesante a los relatos de peces fuera del agua porque Gregorio Samsa, un joven vendedor ambulante, se despierta una mañana y descubre que se ha convertido en un insecto. El mundo que antes resultaba tan familiar y cómodo para Gregorio es ahora un paisaje innavegable y extraño. Aquí está intentando realizar una sencilla tarea:

> Creía que tal vez podría salir de la cama con la parte inferior de su cuerpo primero pero la parte baja, que todavía no había visto y de la que no se podía formar una idea clara, demostró ser demasiado difícil de mover: se desplazaba con tanta lentitud… y cuando finalmente, casi loco de irritación, aunó sus fuerzas y golpeó de manera temeraria, calculó mal la dirección y cayó con fuerza contra la parte inferior de la cama.

Durante toda la historia, Gregorio se ve obligado a ver su mundo familiar a través de una perspectiva totalmente nueva. Ofrecer una nueva perspectiva es una de las ventajas de colocar a los personajes en entornos extraños porque obliga, tanto a los personajes como a los lectores, a ver las cosas con ojos nuevos.

TU TURNO:

Piensa en un personaje que sea casi tu contrario. Elige algunas de las siguientes diferencias: género, edad, profesión, historial, temperamento… Y ahora escribe un pasaje en el que este personaje deba vivir durante un tiempo en un entorno muy similar al tuyo. Deja que el entorno provoque al personaje tanto conflicto como sea posible. Por ejemplo, si el personaje es un soltero irresponsable, tal vez debas dejarle que se enfrente con tu casa llena de niños. Si el personaje es una chica rica y mimada, tal vez debas dejar que haga tu trabajo durante un día. ¡Diviértete permitiendo que otra persona luche con tu entorno!

En algunos casos, un entorno cobra tantísima importancia que llega a actuar como un personaje más. Es decir, que puede actuar y cambiar, e incluso convertirse en uno de los rasgos dominantes de tu relato. Eso es cierto en la mayoría de las historias de peces fuera del agua donde el entorno representa el mayor conflicto, pero también se aplica a ejemplos tan diversos como los páramos de *Cumbres borrascosas*, la era del jazz de *El gran Gatsby*, la depresión en *Las uvas de la ira*, la guerra de Vietnam en *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*, el hospital de *Gente así es la única que hay por aquí: farfullar canónico en oncología pediátrica* y los lujosos barrios de *El nadador*.

Virginia Woolf utilizó esta técnica en su novela *Las olas*, donde traza la vida de seis amigos desde la infancia hasta la edad madura. Cada uno habla en una serie de

soliloquios con el mar y las rugientes olas como fondo. *Las olas* está puntuada por intermedios descriptivos que muestran una cambiante visión del mar según pasa el día desde el amanecer hasta el anochecer. Las propias olas se repiten y cambian, creando una sensación de unidad en la novela y añadiéndole un grado más de significado. Las charlas de los personajes parecen obras de un sencillo fluir de la conciencia sobre lo que es ser, igual que las olas son. Cuando comienza la novela vemos las primeras olas de la mañana:

> La ola se detuvo y volvió a encogerse, suspirando como un durmiente cuyo aliento va y viene sin conciencia.

Al progresar el libro y las edades de sus personajes, el día también progresa y las olas se vuelven más atrevidas:

> Las olas se unieron hasta formar una masa, curvaron las espaldas y chocaron. Rocas y guijarros salieron despedidos por los aires.

Y al final del libro, en el que los personajes se enfrentan a una avanzada edad y a la muerte, también lo hacen las olas. La novela termina con esta sencilla línea:

> Las olas rompieron en la orilla.

Escenifica los detalles

Si el objetivo del escenario consiste en ubicar a los personajes y a los lectores en el mundo físico de la historia y tal vez reflejar el estado de ánimo dramático adecuado, entonces tú, que eres el escritor, vas a tener que crear ese mundo físico. ¿Con qué? Con lo único que tienes: palabras. Si has leído el capítulo 5 de este libro, ya deberías tener una idea bastante clara de cómo dar vida a tus entornos. En gran medida estarás pintando tus entornos ficticios a través de un uso astuto de la descripción sensorial y específica.

He aquí un fragmento de *Retrato de una dama* de Henry James. Presta atención a los detalles sensoriales y específicos de esta ilustración de una casa:

> Se alzaba en una colina baja, sobre el río. El río que era el Támesis, a unos sesenta y cinco kilómetros de Londres. Una larga entrada con un tejado de ladrillos rojos, cuya complexión el tiempo y el clima habían tallado en todo tipo de pintorescos trucos para sin embargo mejorarla y refinarla, se presentaba al jardín, con sus parches de hiedra, sus conjuntos de chimeneas, sus ventanas ahogadas por plantas trepadoras.

¿Verdad que has podido ver ese entorno? James no solo te ofrece, con mucho detalle, una imagen muy visual de la casa, sino que también te transmite una sensación de la historia del edificio y atisbos de su ubicación exacta. Hay mucho alimento para tu imaginación en un espacio tan pequeño.

Esa concisión es realmente importante. Las descripciones de tus ambientes no deben detener la acción con demasiada frecuencia o tus lectores se irán a tomar algo o de compras mientras tú sigues ante el lienzo, trabajando con esmero con tus pinceles y pinturas. Los lectores dependen del movimiento de avance de los relatos, por lo que tus historias se verán favorecidas si diseminas tus descripciones de los ambientes por toda la obra en vez de dejarlas caer en bloques gigantes aquí y allá. También te favorecería mezclar un poco de acción en tus descripciones de los ambientes.

Echa un vistazo a esta selección de la novela corta *El amante* de Marguerite Duras:

> Desciendo del autobús. Me acerco a los raíles. Miro al río. Mi madre a veces me dice que nunca en la vida volveré a ver ríos tan bellos y grandes y salvajes como éstos, el Mekong y sus afluentes, en su camino hacia el mar, con enormes regiones de agua a punto de desaparecer en las cuevas del océano. En la planicie de alrededor, que se extiende en todo lo que la vista alcanza, los ríos fluyen con tanta velocidad como si la tierra se hubiese girado hacia abajo.
>
> Siempre me bajo del autobús cuando llegamos al ferry, incluso por la noche, porque siempre tengo miedo, miedo de que los cables se puedan romper y que nos veamos arrastrados al mar. Veo mis últimos momentos en esa terrible corriente. La corriente es tan fuerte que lo podría arrastrar todo: rocas, una catedral, una ciudad. Ha estallado una tormenta dentro del agua. El viento ruge.

> Los detalles de Duras son sensuales y consigue que la ambientación se conecte con la historia al relatar una anécdota sobre lo que la madre le decía al personaje, ofreciéndonos así, además de la descripción, un valioso conocimiento interior de ese personaje. El fluir de la narración no se ve afectado en absoluto.

¿Recuerdas lo importante que resultaba poner detalles significativos en las escenas, esos fragmentos de información que, en sus pequeños cuerpos, transmiten tanto poder? Narrar los detalles con destreza te permitirá transmitir el escenario con rapidez y efectividad. En *Empire Falls* de Richard Russo, el protagonista, Miles, dirige una cafetería venida a menos. En lugar de darnos cada detalle de la fea cocina de la cafetería, Russo se centra en el anticuado lavavajillas:

> Solo quedaba una cuba de platos sucios pero era grande, así que Miles la acarreó hasta la cocina y la colocó sobre el escurridero, deteniéndose allí para escuchar los resoplidos y silbidos del Hobart cuyo marco de acero inoxidable filtraba vapor. ¿Cuánto hacía que tenían ese lavavajillas, veinte años? ¿Veinticinco? Estaba bastante seguro de que ya estaba allí cuando Roger Sperry le contrató por primera vez en su época del instituto.

Con este único detalle, el lector siente que está allí de pie, en la cocina junto a Miles, y que la historia está lista para seguir adelante.

Como regla básica, pregúntate hasta qué punto es importante una época o un lugar específicos para tu historia y eso te ayudará a determinar cuánto «espacio» tienes que dedicar a describir un ambiente particular. Toda la historia de *La caída de la casa Usher* se desarrolla en la propia casa Usher por lo que se garantiza que hay una gran cantidad de páginas dedicadas a la descripción del edificio. Pero no hace falta pasar página tras página describiendo una farmacia si tu personaje principal se ha limitado a parar en ella para comprar una aspirina.

¿Debe ambientarse cada obra de ficción con, por lo menos, algún detalle? En realidad no. Raymond Carver, por ejemplo, conocido por su minimalismo, a menudo no incluye grandes escenarios. En «Catedral» toda la historia se desarrolla en una casa y, aunque el autor se refiere a la cocina y al sofá y a la ventana y al televisor, no nos da detalles específicos sobre nada de lo que hay en ellos, excepto que su mujer compró un sofá nuevo y al narrador le gustaba el viejo. Pero la falta de detalles sobre la ambientación tiene sentido en este caso porque la historia se narra en primera persona y el narrador no se está fijando en su casa ni siente especial interés por ella. También podemos suponer por la falta de detalles, que se trata de una casa bastante ordinaria, ni escuálida ni lujosa. Si fuera cualquiera de las dos, el escritor debería habérnoslo dicho. Si tienes algún motivo importante para *no* describir tu ambiente, tienes permiso para hacerlo.

La realidad del escenario

La mayoría de los relatos de ficción tratan de ambientes auténticos y retratan lugares y épocas reales o aparentemente reales. Aunque digamos que, por ejemplo, el condado de Wessex de Thomas Hardy, hogar de varias de sus novelas, no aparezca en ningún mapa, es muy similar a lo que encontraremos si nos desplazamos a ese lugar particular de la campiña inglesa. Al escribir sobre estos escenarios, ya sean reales o lo parezcan, esfuérzate en pintarlos con precisión y viveza.

Si escribes sobre un entorno que conoces bien, no deberías tener problemas en comprobar los detalles. Si escribes sobre un entorno que no conoces bien, deberías esforzarte al máximo por recoger toda la información posible visitándolo o investigando a la manera tradicional, o, lo que hoy resulta mucho más sencillo, por el poco tradicional Internet. Si escribes sobre un entorno con el que no estás íntimamente familiarizado, tal vez quieras darle un nombre ficticio para no enfadar a los residentes de Cleveland por mezclar los nombres de los cruces de calles en el centro. Si, por ejemplo, llamas a tu ciudad Leveland, estás fuera de peligro.

Convertir tu entorno en ficticio te ofrece ciertas licencias dramáticas. En la novela *Live Girls* [Vida de chicas] de Beth Nugent, el personaje principal, Catherine, de poco más de veinte años, deja la universidad para vivir en un sórdido motel y trabajar como vendedora de entradas en un viejo cine para adultos. La ciudad no tiene nombre y probablemente sea una amalgama de diversos lugares:

> Es tan solo otro lúgubre puerto marítimo del este que se hundió en sí mismo por su propia inercia, hundiéndose lentamente hacia el oscuro núcleo de su centro. Es una ciudad llena de habitaciones que se alquilan por semana o por día o incluso por horas y está habitada por el tipo de gente que las alquilaría; aquí no hay familias ni casas y, cada día, la gente respetable que queda se traslada más y más lejos, donde hay casas y familias y trabajos y aficiones respetables; viven en pequeñas urbanizaciones construidas solo para ellos, que se extienden desde las afueras de la ciudad como las esporas arrojadas por una planta.

Aunque este lugar suena auténtico, Nugent pudo elegir sus detalles, calibrándolos según el carácter de la historia, sin limitarse a un lugar físico.

Tal vez uses un lugar y una época que no existen o que no han existido… todavía. Mira este pasaje de la novela especulativa *1984* de George Orwell:

> La cara con el bigote negro acechaba desde las alturas de cualquier rincón. Había una en la fachada justo al otro lado. EL GRAN HERMANO TE VIGILA, decía el titular, mientras sus oscuros ojos se fijaban profundamente en los de Winston. Al nivel de la calle otro cartel, desgarrado en una esquina, aleteaba de forma irregular al viento, cubriendo y descubriendo alternativamente la única palabra INGSOC. En la distante lejanía, un helicóptero sobrevolaba los tejados, se detenía durante un instante como una mosca azul y salía de nuevo despedido en un vuelo curvado. Era la patrulla de policía que fisgoneaba en las ventanas de la gente.

La novela se centra en Winston Smith, un hombre medio que vive en Oceanía, un

imperio totalitario dirigido por el Gran Hermano. El entorno no es real pero los detalles ciertamente lo parecen. En este caso tenemos imágenes familiares —un cartel que aletea, los helicópteros a media altura— colocadas en un marco desconocido, para ayudarnos a mantener una precisión interna que les dé un aire de realidad. Si te encuentras creando ambientes que solo son realistas a medias, busca maneras de mezclar lo familiar con lo inventado para dotar de verosimiltud al entorno.

Incluso aunque estés creando un mundo totalmente fantástico, como ocurre en muchas obras de ciencia ficción y fantasía, querrás que tu ambiente *parezca* real. Esos tipos de escenario suelen exigir más trabajo que cualquier otro si realmente quieres que tus lugares y tus épocas suenen convincentes. Mientras trabajaba en la gran trilogía *El Señor de los anillos*, J. R. R. Tolkien dedicó muchos años a desarrollar un complicado sistema de mitología e historia, una geografía detallada y un conjunto completo de mapas y la totalidad de los diversos idiomas (incluyendo el de los elfos) para construir su mundo imaginario. Los hobbits no se limitaron a vivir del éter en un país de fantasía. Moraban en un lugar y una época muy específicos:

> Cuarenta leguas se extendían desde las Quebradas Lejanas hasta el puente del Brandivino y cincuenta desde los páramos del norte hasta los pantanos del sur. Los hobbits lo llamaban la Comarca, región gobernada por Thain y un distrito de trabajos bien organizados; y allí, en aquel placentero rincón del mundo, desarrollaban su vida de una manera bien organizada, prestando cada vez menor atención al mundo exterior donde pululaban cosas oscuras, hasta que llegaron a creer que la paz y la abundancia eran lo normal en la Tierra Media y un derecho de todas las personas sensatas.

No resulta sorprendente que tantos millones de lectores parezcan creer que este mundo realmente existe.

El ritmo del tiempo

Con frecuencia utilizamos el término ritmo en los relatos de ficción con diferentes significados pero aquí nos vamos a referir a él en su acepción de manipulación del tiempo. El escritor de obras de ficción se convierte en una especie de mago a lo Tolkien, capaz de manipular el tiempo con un movimiento de su varita (o una pulsación de su teclado). El ritmo es uno de los grandes secretos que se ocultan en su bolsa de trucos.

La forma más normal de manipular el tiempo literario consiste en comprimirlo y expandirlo para que encaje con lo que tu historia necesite. El tiempo transcurre para nuestros personajes pero el escritor puede controlar con cuánta velocidad o lentitud fluye. Los escritores no muestran en sus textos cada uno de los momentos de una trama, cada instante en la vida de un personaje, desde su nacimiento hasta su muerte; por el contrario, pasan muy rápidamente, o incluso omiten fragmentos de tiempo que resultan irrelevantes para la narración y en cambio ralentizan y expanden los que son más importantes.

Si te mueves demasiado deprisa por una parte significativa del libro, el lector se puede sentir decepcionado o confuso. De igual manera, si avanzas demasiado despacio o te centras en acontecimientos irrelevantes, puedes aburrir a tus lectores. Apuesto a que eres capaz de recordar algunas veces en las que te limitaste a pasar la vista o a saltarte páginas enteras de un libro para «llegar a lo bueno». Probablemente se debió a que el escritor ralentizó el ritmo en una parte en la que no estaba ocurriendo nada de interés particular. Así ten en cuenta lo importante que es cada escena respecto a la historia general y concédele el ritmo que necesite.

¿Quieres ver cómo se puede ralentizar el tiempo de una manera mágica? Echa un vistazo a este fragmento de *Sula* de Toni Morrison en la que Nell acaba de entrar en su habitación y se ha encontrado a Jude, su marido, desnudo en el suelo con su mejor amiga:

> Solo estaba allí de pie. No lo estaban haciendo. Solo estaba allí de pie y viéndolo pero en realidad no lo estaban haciendo. Pero entonces levantaron la vista. O tú lo hiciste. Fuiste tú, Jude. Y si tan solo no me hubieses mirado como lo hicieron los soldados en el tren, como miras a los niños cuando entran y tú estás escuchando a Gabriel Heatter e interrumpen tus pensamientos, no centrándote exactamente, sino dándoles un instante, un pedazo de tiempo, para recordar lo que están haciendo, lo que están interrumpiendo y para volver allá donde estuvieran y dejarte escuchar a Gabriel Heatter. Y yo no sabía cómo mover los pies o fijar la vista o qué. Simplemente me quedé allí de pie.

Este pasaje (que continúa todavía un poco más) solo cubre unos pocos segundos de tiempo real pero Morrison lo ha alargado hasta alcanzar un ritmo insoportablemente lento a fin de reflejar de forma adecuada el horror del momento en la mente de la narradora. Si lo analizas verás que los momentos de crisis parecen suceder realmente

muy despacio, con cada segundo explotando en una eternidad. Como puedes ver, esto resulta muchísimo más eficaz que contar a los lectores cuáles son las emociones del personaje. «Se sintió horrorizada, traicionada, enfadada e incómoda» no le daría al lector la misma patada en el corazón. Pero al transmitirnos cada uno de sus terribles pensamientos, Morrison nos hace comprender lo indignada y desgarrada que está la protagonista. Está claro que en esta historia no todos los momentos se tratan con la misma profundidad y amplitud, pero este obtuvo la atención que merecía.

TU TURNO:

Recuerda el momento más aterrador de tu vida. Si es demasiado terrorífico o reciente, busca el segundo más aterrador. Ponte en el lugar de un narrador en la primera persona y escribe un pasaje sobre ese momento. Es probable que el tiempo se ralentizara mientras vivías esa experiencia, así que alarga el tuyo al describirla. Incluye detalles precisos y todo el despliegue de tus pensamientos. Tal vez acabes escribiendo varias páginas sobre diversos segundos. Tómate la libertad de embellecerlas, aunque es probable que no lo necesites.

Echemos un vistazo a cómo maneja el ritmo Raymond Carver en «Catedral».

Después de unas explicaciones iniciales y una escena en la cocina donde el narrador y su mujer discuten, Carver da un salto adelante hasta la llegada del ciego con:

> Así que, cuando llegó el momento, mi mujer fue a la estación a recogerle. Sin nada que hacer, salvo esperar —claro que de eso me quejaba—, estaba tomando una copa y viendo la televisión cuando oí parar al coche en el camino de entrada. Sin dejar la copa, me levanté del sofá y fui a la ventana a echar una mirada.

Hemos pasado muy deprisa al importante momento de la llegada de Robert. Entonces encontramos una escena que describe la presentación de Robert al narrador y el rato que transcurre mientras los tres están sentados tomando una copa (donde queda claro que no es la primera del día para el protagonista). En la escena leemos toda la primera parte de la conversación pero Carver muy diestramente nos resume la hora de los cócteles (que seguro que incluyó varias rondas) de esta manera:

> Llenó el cenicero y mi mujer lo vació.

Como hace falta tiempo para que los fumadores, incluso los que encadenan un cigarrillo a otro, llenen un cenicero, nos hacemos una idea de que ha transcurrido algún tiempo, y entonces cortamos a:

> Cuando nos sentamos a la mesa para cenar, tomamos otra copa.

Tras lo cual encontramos un resumen más bien largo de la cena y de su correspondiente conversación. Observa que una de las principales formas de marcar el ritmo se consigue alternando escenas y resúmenes. En este caso el autor ha elegido un resumen antes que una escena para hacernos avanzar con mayor rapidez por el

período de la cena, con cosas como:

> De cuando en cuando volvía su rostro ciego hacia mí, se ponía la mano bajo la barba y me preguntaba algo. ¿Desde cuándo tenía mi empleo actual? (Tres años). ¿Me gustaba mi trabajo? (No). ¿Tenía intención de conservarlo? (¿Qué remedio me quedaba?). Finalmente, cuando pensé que empezaba a quedarse sin cuerda, me levanté y encendí el televisor.

Y con esa frase final pasamos al siguiente escenario de la tarde, ver televisión y beber. En tan solo siete páginas, Carver nos ha hecho vivir varias horas sin que hayamos tenido la sensación de habernos perdido nada importante. Es probable que también nos estemos empezando a sentir un poco borrachos. Entonces leemos una escena en la que el narrador y Robert empiezan a ver televisión. Después de un breve diálogo, volvemos a dar un salto hacia delante con:

> Cuando salió de la habitación, escuchamos el informe del tiempo y luego el resumen de los deportes. Para entonces, ella había estado ausente tanto tiempo que yo ya no sabía si iba a volver.

Sentimos que han visto algo de televisión en hora de máxima audiencia y ahora están con las noticias. El transcurrir del tiempo queda en este caso reflejado por el cambio en la programación televisiva. Pronto terminan las noticias, la mujer vuelve pero rápidamente se queda dormida en el sofá, el narrador y Robert fuman hierba (mientras siguen bebiendo) y acaban viendo una especie de documental sobre «la iglesia y la Edad Media». Al parecer está empezando a parecer una noche muy larga. Una noche sin objetivo, borracha, drogada, claustrofóbica y probablemente muy parecida a la mayoría de las noches en esa casa. Entonces volvemos a saltar en el tiempo:

> No dijimos nada durante un rato. Estaba inclinado hacia delante, con la cara vuelta hacia mí, la oreja derecha apuntando en dirección al aparato. Muy desconcertante.

La historia está ahora llegando a su cúspide —la transformación del narrador— y aquí Carver ralentiza el tiempo de verdad y nos ofrece una larga escena que nos hace recorrer casi cada momento de lo que ocurre, incluso con detalles de los programas en la televisión:

> La televisión mostró una catedral. Luego hubo un plano largo y lento de otra. Finalmente salió la imagen de la más famosa, la de París, con sus arbotantes y sus flechas que llegaban hasta las nubes.

Con lentitud mortal, vemos los vanos intentos del narrador por describir una catedral y, al no conseguirlo, asistimos al modo en que intenta dibujarla mientras el ciego coloca su mano sobre la del narrador y oímos prácticamente cada palabra que se dicen estos dos hombres en estos momentos tan dramáticos.

En catorce páginas, Carver nos ha llevado de forma experta a través de una noche

que parecía larga en la que creemos que la vida de un hombre se ve alterada y cada una de sus frases resulta necesaria e interesante. De eso trata el ritmo.

Tus decisiones sobre el ritmo se verán muy afectadas por la longitud de tu relato de ficción. En un cuento corto, donde dispones de un número mínimo de páginas, necesitarás mostrarte muy exquisito sobre lo que despliegas o no. En una novela corta o en una novela normal tienes más espacio de maniobra, pero incluso en los relatos de mayor extensión deberías mostrarte reacio a incluir cualquier cosa que no produzca un impacto importante sobre lo que estés contando. Piensa en tu obra como un todo, y planifica la cantidad de espacio (y tiempo) que te gustaría dedicar a cada parte.

El *flashback*. El mago de la narrativa de ficción tiene además otro gran truco que le permite viajar por el tiempo.

Los *flashback* resultan útiles cuando existe la necesidad de relatar algo que tuvo lugar antes o después del marco temporal elegido para la historia. En vez de intentar que el narrador se limite a hacer alusión al acontecimiento, tal vez quieras mostrar con cierta profusión de detalles lo que significa tener que desplazarse hasta ese momento.

Las cosas que llevaban los hombres que lucharon de Tim O'Brien recorre el viaje de un teniente en la guerra de Vietnam. Aunque toda la historia se desarrolla en ese país, el protagonista está constantemente desplazándose en su mente a recuerdos de su intento por empezar una relación con una joven de Nueva Jersey. Mientras estudia una fotografía de la mujer:

> El teniente Cross recordaba haberle tocado la rodilla izquierda. En su memoria, el cine estaba a oscuras, la película era *Bonnie & Clyde*, Martha vestía una falda de *tweed* roja y durante la escena final, cuando le tocó la rodilla, ella se volvió y le miró de una forma tan triste y sobria que le hizo retirar la mano. Siempre recordaría la sensación de la falda de *tweed* y de la rodilla debajo de ella y el sonido del tiroteo que mató a Bonnie y Clyde y lo embarazoso que era, lo lento y agobiante.

Aunque la historia trata sobre las experiencias de Cross en Vietnam, los *flashback* periódicos ofrecen al lector una sensación mucho más completa de las «cosas» que este hombre lleva consigo, en su mente, mientras hace la guerra.

Lo mejor suele ser que los *flashback* no se extiendan demasiado aunque pueden incluir escenas de verdadero diálogo. Sin embargo, no te apoyes demasiado en ellos. Si te encuentras necesitando páginas y páginas de *flashback* quizá sea porque has empezado tu narración en un momento equivocado, en cuyo caso tu historia podría llegar a tener un cierto aire deslavazado. Los *flashback* también pueden ser bastante confusos para los lectores si no se definen bien, recordando que hay que anclarlos en el presente de la historia. Igual que sucedía con el escenario, es importante que los lectores sepan siempre claramente dónde *están*. Y, como con cualquier otra cosa, hay

excepciones. Historias como *Beloved* de Toni Morrison, que se mueve con fluidez entre diferentes marcos temporales durante todo el relato. Pero esa hazaña requiere una magia del más alto nivel.

CAPÍTULO 8

Voz: el sonido de cada historia

por Hardy Griffin

Cuando comencé a escribir no conseguía entender qué era la «voz», por lo que me la saltaba y pasaba mi tiempo aprendiendo a crear personajes y tramas de la nada. Supuse que debía seguir adelante y escribir y utilizar cualquier «voz» que se me presentara de manera natural.

Eso fue así hasta que un amigo me pidió que leyera algunos de mis relatos de ficción para una serie que estaba coordinando en un restaurante de la esquina. De pronto mi pequeño apartamento se llenó de *mi* voz nerviosa, frustrada y desconcertada que pasó la mayor parte de una semana dando paseos desde el fregadero hasta el sillón y vuelta, leyendo y revisando una sencilla historia de tres páginas sobre un joven (mitad yo y mitad ficción) que está en casa de sus abuelos para el día de Acción de Gracias. Nada sonaba bien, ni los acentos sureños, ni el pastel de merengue de limón, ni las luciérnagas en el oscuro anochecer azul.

Entré en el restaurante de aquel sótano de ladrillo visto donde se desarrollaban las lecturas y de inmediato pedí un *gin-tonic* (por eso de los acentos sureños, lo pillas, ¿verdad?). El local estaba a rebosar y yo estaba aterrado. Pero cuando me llegó el turno, me alcé ante todo el mundo y comencé a leer. Ocurrió algo. Lo que tenía en las manos no parecía tanto mi historia sino la de mi narrador, como si las palabras en las páginas se hubiesen unido para formar una nueva persona que era la que estaba hablando y a la que quería escuchar el público de aquel restaurante.

Después de esa noche se me ocurrieron tres cosas sobre las voces. En primer lugar, la voz de un relato es lo que hace que sea especial, lo que lo distingue y lo hace parecer vivido. Por otro lado, la voz no es ni la mitad de efímera de lo que los críticos y los académicos la hacen sonar. Pero lo más importante es que tu voz narrativa tiene que sonar natural. Tu narración debe parecer relajada y formar parte integral de la ficción para que tus lectores también lo puedan estar. Eso es lo que funcionó en mi relato en aquella lectura: que aunque *yo* estaba sudando, la voz de mi narrador estaba totalmente metida en contar la historia.

Pero ¿qué *es* esa cosa misteriosa que llamamos la voz?

Uno de mis oxímoron favoritos es la frase tan repetida «la voz de un escritor». ¿Cuánto sonido puede producir un puñado de marcas negras sobre un pedazo de papel? No sé tú, pero el único sonido que yo hago cuando escribo es el de las teclas de mi ordenador y varios gemidos inarticulados. Está claro que ésas no son las voces de las que siempre están hablando los lectores, los académicos y los críticos.

En términos sencillos, la voz es lo que los lectores «oyen» en su cabeza cuando están leyendo. La voz es el «sonido» de la historia.

En cada obra de ficción sólida se alza una voz por encima de la cacofonía para unificar la historia y guiar al lector entre la espesura de voces de los personajes. Esta voz es la más importante por la sencilla razón de que, después de haber terminado una buena historia o novela, es esa voz general la que sigue sonando en la mente del lector. Y sí, lo has adivinado: la voz de una historia es la voz de su narrador.

Mis alumnos de ficción se suelen confundir entre la voz de una obra y la de su autor, y con toda razón. Si varias obras del mismo autor tienen una voz similar, la gente suele unificarlas como la voz o el estilo del escritor. Sin embargo, lo mejor que puedes hacer como escritor es concentrarte en la voz del narrador de cada relato individual que escribas. Algún día, un crítico tal vez vea que tus distintas obras tienen algo en común y escriba un artículo de admiración que defina cómo es tu voz de escritor. Hasta entonces, tu trabajo consiste en centrarte en la voz de cada historia individual.

Tipos de voz

Lo increíble es que la voz que elijas puede tener una variedad infinita de «sonidos». Si eso es así, ¿cómo seleccionas el tipo de voz que le quieres dar a tu narrador?

La voz que elijas estará relacionada sobre todo con el punto de vista por el que optes. Si estás utilizando un narrador en primera persona, tu voz deberá encajar con la personalidad de ese personaje en particular. Si estás usando un narrador en segunda o tercera persona, el narrador será quien la cuente, y podría sonar o no como tú. Además, el sonido del narrador en segunda o tercera persona se verá afectado por la distancia emocional con que el narrador esté relatando la historia. Un narrador en primera persona contará la historia de manera natural como algo que está ocurriendo muy cerca de la acción real porque se encuentra dentro de ella. Pero eso no ocurre con el narrador en segunda o tercera persona. Esos dos tipos de narradores podrían sentirse emocionalmente cerca de los personajes, como en el PDV en primera persona o podrían estar contando la historia desde una distancia más remota, como si se encontraran fuera de los acontecimientos que se narran, como esos presentadores de televisión que comentan un partido de golf en tonos susurrados y reverentes.

Para ayudarte a que entiendas las distintas opciones de voz que puedes emplear en tu historia, dividamos la voz en diferentes tipos generales. Aunque estos títulos no son tan oficiales como los de los PDV, clasificar las voces en varios tipos generales puede ayudarte a elegir tu voz y también para ver si un relato se ha alejado de la ruta originalmente pretendida.

Voz coloquial

Todo el mundo conoce a alguien ante quien no siente la necesidad de vestirse con ropa elegante; puede ser un amigo cercano o un miembro de la familia. Tal y como su nombre denota, la voz coloquial se parece mucho a la de un narrador que mantiene una conversación informal con el lector.

Las aventuras de Huckleberry Finn de Mark Twain es un ejemplo bandera:

> Si no has leído un libro llamau *Las aventuras de Tom Sawyer*, no me conocerás, pero no importa. Ese libro lo hizo el señor Mark Twain y casi siempre contaba la verdá. Había algunas cosas en que exageraba pero casi dicía la verdá. Eso no es nada. Nunca he visto a nadie que no mienta alguna vez, menos la Tía Polly, o la viuda, o quizás Mary.

Twain consigue capturar la voz de un chico de pueblo, Huckleberry Finn. Antes de que *Huck* apareciera en las estanterías en 1885, la mayoría de los relatos de ficción usaban voces muy cultivadas pero Twain se deshizo de todo eso y dejó a Huck hablar de verdad por sí mismo. El resultado es una de las voces menos pretenciosas y más entretenidas de la historia de la literatura.

El guardián entre el centeno de J. D. Salinger también pertenece a esta categoría:

> Si realmente quieres que te lo cuente, lo primero que quizá debas saber es dónde nací y cómo fue mi horrible infancia y lo que hacían mis padres antes de tenerme y toda esa mierda tipo David Copperfield pero, si quieres que te diga la verdad, no me apetece meterme en eso.

Con estas pocas primeras líneas ya puedes adivinar que la voz del protagonista es la de un adolescente afable y a menudo sarcástico. Como descubrimos al final de la novela, Holden Caulfield ha estado todo el tiempo contando su historia a un psiquiatra, que es exactamente como suena la historia, como si una persona de verdad estuviera dando voz a sus pensamientos.

Otro ejemplo es *El vals* de Dorothy Parker. En este caso una mujer acepta bailar con un hombre a pesar de no apetecerle y entonces comienza a pensar lo que le podría haber dicho en lugar de aceptar:

> Está claro que no bailaré con usted, antes le veré en el infierno. Vaya, gracias, me encantaría de verdad pero estoy con dolores de parto. Oh, sí, bailemos, es tan agradable conocer a un hombre que no tiene pánico a contagiarse de mi beriberi. No. No tenía nada que hacer pero digamos que me encantaría. Bueno, también podemos acabar con esto de una vez por todas. Está bien, Cañón, salgamos al campo. Tú has ganado el cara o cruz, así que tú diriges.

La mayor parte de la historia está hecha con los pensamientos irónicos de esta mujer mientras lucha con su compañero de baile, a quien destroza en su mente aunque de vez en cuando intercambie cortesías en voz alta con él.

TU TURNO:

Toma el pasaje de más arriba de Dorothy Parker, *El vals*, y vuelve a escribirlo utilizando un punto de vista objetivo en tercera persona. Recuerda que en el PDV objetivo no te metes en la mente de los personajes. Simplemente muestras las acciones como las habría registrado un periodista. De hecho, mantén la redacción muy seca y hazlo limitándote a los hechos, alejada de las emociones reales de la mujer. Sin embargo, intenta a la vez transmitir los pensamientos que está teniendo utilizando solo sus acciones y, si te parece, con diálogo. Entonces compara tu versión con la de Parker fijándote en cómo un mismo episodio puede contarse con voces tan dispares.

La voz coloquial casi siempre habla en primera persona y suele utilizar patrones de habla coloquiales y jergas. Así, una voz coloquial optaría por «¿Ves? Esta mujer me está siguiendo, desde hace como un par de semanas» en lugar de «Hace una quincena que una mujer comenzó a seguirme y hoy la he vuelto a ver detrás de mí».

Lo bueno de esta voz es que, a través de ella, puedes dejar que tus narradores desplieguen totalmente sus personalidades. Y casi le pueden decir cualquier cosa al lector. Lo que también puede ser una desventaja. Si no tienes cuidado podría parecer que tu narrador desvela todos sus detalles íntimos sin motivo real.

La voz informal

Aunque te vistas de manera informal, por lo menos métete la camisa dentro de los pantalones. La voz informal es una categoría bastante amplia no tan libre y desenfadada como la coloquial aunque tampoco requiere la elegancia de otras voces más serias.

Tomemos «Catedral» de Raymond Carver, por ejemplo:

> Recordé haber leído en algún sitio que los ciegos no fuman porque, según dicen, no pueden ver el humo que exhalan. Creí que al menos sabía eso de los ciegos. Pero este ciego en particular fumaba el cigarrillo hasta el filtro y luego encendía otro.

Ya ves que el narrador en primera persona no se muestra tan comunicativo como los narradores coloquiales, aunque a la vez se trata de un tipo medio que bebe, fuma hierba y creo que solo sabe una cosa sobre los ciegos antes de que el amigo invidente de su mujer vaya de visita.

Otro ejemplo en primera persona es *Adiós hermano mío* de John Cheever:

> No pienso mucho en la familia pero cuando recuerdo a sus miembros y la costa en la que vivían y la sal marina que creo que hay en nuestra sangre, me alegro de recordar que soy un Pommeroy —que tengo su nariz, su color y su promesa de longevidad— y que aunque no somos una familia distinguida, disfrutamos de la ilusión, cuando estamos juntos, de que los Pommeroy somos únicos.

El profesor de secundaria que narra este relato alcanza el equilibrio entre las raíces «de sangre azul» de su familia y su aperturismo al revelar los problemas familiares. La voz informal permite cruzar esa línea.

Con la voz informal, el narrador utiliza un lenguaje coloquial y cotidiano aunque no lo hace con tanta personalidad como en la voz coloquial. Pero, como puedes ver en la diferencia que hay entre los ejemplos de Carver y Cheever, hay mucha flexibilidad en lo que se puede considerar un lenguaje coloquial dependiendo de los diferentes narradores.

Esta informalidad también se puede transmitir con narradores en tercera persona. Mira el modo en que *Song of Solomon* [La canción de Salomón] de Amy Bloom tiene una voz similar a la de la historia de Carver:

> Sarah había dejado de mamar un poco antes de lo habitual y Kate estaba tan agradecida que le cantó todo el tiempo que tardó en echar los aires. Todo fue bien; la pequeña Sarah, drogada con la leche materna, estaba muy contenta tumbada en su cuna y murmurándole al mundo. Kate iba vestida como una estudiante de cirugía y era precisa y cuidadosa en cada movimiento. Comprobó de nuevo su reloj. Veinticinco minutos para llegar al templo.

Aunque el narrador no es un personaje, la voz suena bastante parecida a la de una persona real, alguien que tal vez conozcamos que nos está contando una historia en su

salón. Y ese narrador en tercera persona relativamente cercano de Bloom transmite las acciones y pensamientos un poco nerviosos de Kate, aunque no está lo suficientemente cerca como para no reflejar la sensación de serenidad del bebé. Un narrador en primera persona no habría mantenido tanto el equilibrio entre las emociones de Kate y las de la niña.

Volvamos a un ejemplo que apareció en el capítulo 4 tomado de *Earth to Molly* de Elizabeth Tallent. En este caso veremos un narrador informal en tercera persona que se va acercando cada vez más, desde el punto de vista emocional, al PDV del personaje:

> Aunque Molly lamentaba haber necesitado que subiera las escaleras, la anciana, durante todo el trayecto, no dejó de quejarse de sus piernas rígidas, mientras enseñaba su cuarto a los clientes. ¿Por qué, oh, por qué querría nadie pasar la noche aquí? La áspera alfombra gris se extendía apretada de una pared a otra. Era del color de la electricidad estática y parecía tan odiosa como ella.

En este caso la voz del narrador en tercera persona suena bastante similar a la voz que podría utilizar Molly si estuviera contando esta historia ella misma en primera persona. Si utilizas un narrador informal en tercera persona, lo normal es que quieras que parezca cercano o muy cercano a los sentimientos que muestran los puntos de vista de los distintos personajes. Si no, tus lectores se sentirán como alguien a quien se le dice que se ponga cómodo en un salón lleno de antigüedades de un valor incalculable.

La principal ventaja de la voz informal es que se ubica a mitad de camino. Si estás trabajando en primera persona pero no quieres que la voz del narrador domine la historia, ésta es una buena elección. También es una opción adecuada si estás trabajando en la segunda o en la tercera persona pero no quieres sonar demasiado como un «escritor». En realidad es difícil equivocarse con la voz informal y por este motivo es probablemente la que más se utilice en la ficción contemporánea.

La voz formal

La palabra «formal» me hace pensar en una noche de fiesta de graduación en un pensionado con una fila de niñas con zapatos de tacón y chicos con trajes azul marino aunque, en la práctica, la voz formal no tiene por qué resultar torpe.

Antiguamente, casi todos los relatos de ficción tendían a lo formal, como en este ejemplo sacado de *Amo y criado* de Lev Tolstói:

> De pronto, un extraño y sorprendente grito sonó justo en sus oídos, y bajo él todo pareció alzarse y temblar. Se agarró a la crin del caballo pero encontró que también se movía mientras el grito crecía y crecía en intensidad.

Como puedes ver, la voz formal no tiene el mismo parloteo ni las mismas cualidades que la coloquial o la informal ya que con frecuencia transmite un cierto alejamiento de los personajes. En este pasaje, aunque el hombre siente pánico y está al borde de la muerte por congelación, el narrador en tercera persona se mantiene como un observador. Verás lo que quiero decir si comparas lo cerca que sientes las emociones de este narrador con las de Huck Finn o Holden Caulfield.

Este tipo de estilo elegante puede funcionar también en la ficción contemporánea. Si, por ejemplo, estás trabajando en una historia épica que cubre varias generaciones, diversas ubicaciones y un amplio reparto de personajes, la voz formal será buena porque se presta al empuje de «gran pantalla» de ese tipo de relato.

Mira el principio *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez:

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de adobe construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que corrían por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.

Mientras la novela viaja de siglo a siglo durante cien años de historia familiar, unas descripciones extrañas, detalladas y bellas de la aldea de Macondo ponen al lector en el escenario en lugar de obligarle a pegarse a un único personaje. Y eso es positivo ya que García Márquez acaba usando más de veinte personajes principales. Y la voz formal le da al libro la profundidad y la importancia de una crónica histórica (aunque caprichosa).

La voz formal la solemos encontrar con frecuencia en los relatos que están narrados desde un punto de vista en tercera persona aunque no se limite a él. Puede funcionar también con la primera persona siempre y cuando el narrador tenga una personalidad lo suficientemente formal.

Por ejemplo, Humbert Humbert, el narrador de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, es el hijo del dueño de un hotel de lujo en la Riviera francesa. Al principio de la novela

descubrimos que Humbert asistió a un buen colegio inglés y que más adelante se convirtió en un experto en literatura. Por lo tanto resulta lógico que hable con un tono formal, rozando lo pretencioso:

> Y a menos de quince centímetros de mí y de mi ardiente vida, estaba la nebulosa Lolita. Tras una larga vigilia inmóvil, mis tentáculos se volvían a dirigir hacia ella y esta vez el crujir del colchón no la despertó. Conseguí poner mi mole hambrienta tan cerca de ella que sentí el aura de su hombro desnudo como si fuera un cálido aliento en mi mejilla.

Muy pocas personas suenan así de verdad, pero da la casualidad de que Humbert Humbert es una de ellas.

Otro ejemplo es la voz de Nick Carraway en *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald. Nick también es lo suficientemente culto para utilizar esta voz formal. Aquí describe la primera vez que vislumbra a Jay Gatsby:

> La silueta de un gato en movimiento se recortó contra los rayos de la luna, y al volver la cabeza para mirarlo me di cuenta de que no me encontraba solo: a unos quince metros había emergido de las sombras de la mansión de mi vecino la figura de un hombre con las manos en los bolsillos, que de pie observaba la pimienta plateada de las estrellas. Algo en sus movimientos pausados y en la posición segura de sus pies sobre el césped me sugirió que era el señor Gatsby en persona, que había salido para decidir cuál era la parte de nuestro firmamento local que le pertenecía.

Merece la pena señalar que las observaciones de Nick tienen la distancia suficiente para sonar más como el escritor que como un personaje inconfundible, y por eso su voz casi se podría cambiar a la tercera persona. Pero entonces perderíamos la sensación de que Nick es un testigo de lo que acontece en la historia.

Elige la voz formal si quieres un estilo elevado en tu prosa pero asegúrate de que no estás intentando tan solo sonar como un escritor y, si estás usando esta voz para un narrador en primera persona, comprueba que se trata de alguien que probablemente escriba con una pluma Montblanc antes que con un lápiz mordisqueado.

TU TURNO:

Dos coches chocan en una intersección. Escribe un breve pasaje describiendo el episodio desde el PDV de un adolescente, después desde el PDV de un personaje habitual de la alta sociedad y para terminar desde el PDV de un vaquero. Decide cómo se han visto implicados cada uno de esos personajes en la colisión. En todos los casos, deja que sean narradores en primera persona. Así que elige el tipo de voz —coloquial, informal o formal— que más adecuado te parezca para tu narrador. El coloquial podría funcionar bien para el adolescente pero eso dependerá de cómo sea tu adolescente, ¿verdad? Crees lo que crees, cada pasaje debería sonar diferente de los otros relatados por esos tres personajes tan distintos.

La voz solemne

Tendrás que desempolvar el frac si quieres ser el maestro de ceremonias. Una buena forma de meterse en la mentalidad de esta voz es imaginarse a uno mismo como el viejo Abraham Lincoln a punto de dar el Discurso de Gettysburg: «Hace ocho décadas y siete años, nuestros padres…».

Seguro que te cuesta creer que ese tipo de voz solemne participe a menudo en los relatos de ficción, pero ha habido muchos escritores que la han utilizado con grandes resultados. Mira este ejemplo extraído de *Oliver Twist* de Charles Dickens:

> Su noveno cumpleaños encontró a Oliver Twist delgado y pálido, un tanto diminuto en estatura y decididamente pequeño en circunferencia. Pero la naturaleza o la herencia habían implantado en el pecho de Oliver un fuerte espíritu de resistencia que había dispuesto de suficiente espacio para expandirse gracias a la frugal dieta del establecimiento; y quizá a esa circunstancia deba atribuirse que celebrase su noveno cumpleaños.

Observa lo desprendido que es este narrador. Oliver está muerto de hambre y maltratado y lo único que lo ha mantenido vivo hasta su noveno cumpleaños es su espíritu, aunque el narrador está lo suficientemente lejos del sufrimiento del chiquillo como para mostrarse medio chistoso respecto a lo vacío que se encuentra su estómago. Quizá sea precisamente este tipo de voz solemne y a la vez humorística lo que permite al lector aguantar la dolorosa y terrible historia de Oliver durante las más de cuatrocientas páginas que tiene la novela.

Simultáneamente, el siguiente fragmento de *Melanctha* de Gertrude Stein, un relato corto sobre la vida de una mujer negra en Bridgeport, Connecticut, alrededor del cambio de siglo al siglo XX, muestra un lado diferente de la voz ceremonial:

> Melanctha Herbert siempre estaba perdiendo lo que tenía por querer todas las cosas que veía. A Melanctha siempre la estaban abandonando, cuando no era ella quien abandonaba a los demás.
>
> Melanctha Herbert amaba siempre demasiado y con demasiada frecuencia. Siempre estaba llena de misterio y movimientos sutiles y negaciones y vagas desconfianzas y desilusiones complicadas. Melanctha se podía mostrar repentinamente impulsiva y con una fe ilimitada y después conseguía sufrir y ser fuerte para reprimirla.
>
> Melanctha Herbert siempre estaba buscando descanso y quietud y siempre encontraba nuevas formas de meterse en líos.

Stein crea un ritmo casi bíblico a través del lenguaje repetitivo y del extraño fraseado. Al usar una voz ceremonial, el narrador eleva la vida de Melanctha Herbert casi hasta el rango de los profetas, y, a esa luz, sus luchas de pronto ya no parecen vanas ni absurdas a los lectores.

Igual que la voz coloquial pocas veces se utiliza en tercera persona, también resulta raro encontrar un narrador ceremonioso en primera persona. La ventaja de esta voz es que obliga al lector a ir más despacio, transmitiendo a la historia la sensación de que asistimos a un acontecimiento importante. La desventaja es que puede parecer

forzada y quitar energía de la narración.

Otras voces

Déjame que te diga una vez más que estos tipos de voces son solo términos arbitrarios para ayudarte a comprender cuáles son las opciones que te facilitarán mantenerte centrado. En realidad, la voz de una historia podría adoptar cualquier «sonido» imaginable siempre y cuando tuvieras motivos para usarla. La literatura está llena de voces inusuales que no encajan con ninguna de mis definiciones anteriores.

Toma, por ejemplo, *El diario de Bridget Jones* de Helen Fielding:

> MARTES, 3 DE ENERO
>
> 59 kilos (aterrador deslizamiento hacia la obesidad, ¿por qué, por qué?). Unidades de alcohol, 6 (excelente), cigarrillos, 23 (m.b.), calorías 2472. 9.00 h. ¡Buaj! No soy capaz de pensar en ir a trabajar. Lo único que lo hace tolerable es pensar en volver a ver a Daniel, pero incluso eso es poco aconsejable porque estoy gorda, me ha salido una espinilla en la barbilla y solo me apetece quedarme sentada en un cojín comiendo chocolate y viendo los programas especiales de Navidad.

Esta voz única se debe a que todo el libro está escrito como un diario, el diario de una mujer de treinta y tantos, contemporánea, lista y un tanto neurótica. Es un libro muy informal y a menudo embarazoso, como se puede esperar de un diario.

Una voz se puede volver lírica hasta el punto de sonar como verdadera poesía. Escucha al narrador de *En el camino* de Jack Kerouac:

> Las únicas personas que me importan a mí son las locas, las que están locas por vivir, locas por hablar, locas por salvarse, deseosas de todo a la vez, las que nunca bostezan ni dicen cosas ordinarias sino que arden, arden, arden como fabulosas velas romanas amarillas que explotan cual arañas entre las estrellas y en el centro ves el estallido central de la luz azul y todo el mundo exclama: «¡oh!».

En este caso el narrador es un beatnik introspectivo y con frecuencia ebrio (con la inclinación beatnik hacia la poesía). Casi podemos ver al tipo tropezando y vagando borracho por la calle.

Ese tipo de poesía se puede expandir aún más en el monólogo interior, donde el escritor intenta retratar los pensamientos de un personaje de la manera aleatoria en que se producen en la mente humana. El capítulo final de *Ulises* de James Joyce consiste en una frase de cuarenta y cinco páginas que navega por la mente de Molly Bloom. Para ahorrar papel, solo mostraré su final:

> … me besó bajo la muralla mora y pensé bien, tan bien él como cualquiera y entonces le pregunté por qué con mis ojos para volver a preguntar sí, y entonces él me preguntó si diría que sí a decir que sí mi flor de montaña y primero puse mis brazos a su alrededor sí, y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis pechos, todo el perfume, sí, y su corazón latía como loco y sí, dije sí y lo haré, sí.

No, eso no son errores de mecanografiado. Recuerda que en los rincones más recónditos de la mente no hay correctores.

¿Está adoptando todo esto un tinte lo suficientemente raro? Tal vez podamos hacerlo aún más extraño. Echa un vistazo a *La naranja mecánica* de Anthony Burgess:

> El cheloveco que estaba sentado a mi lado —porque había esos asientos largos, de felpa que se extendían por las tres paredes— tenía una expresión perdida, con los ojos vidriosos y mascullando slovos, como: «De las insípidas obras de Aristóteles, que producen ciclámenes, brotan elegantes formaniníferos».

¿Qué? Relájate, que no te estás volviendo loco. Esta novela se ambienta en el futuro y el escritor ha creado todo un vocabulario nuevo (una mezcla de alucinógeno y eslavo) para que encaje con la época y la personalidad del narrador.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito, tal vez para un ejercicio anterior. Vuelve a escribir una parte utilizando una voz diferente. Podrías hacer algo sencillo, como cambiar de formal a informal. O podrías intentar algo divertido como usar una voz que venga por ejemplo de una historia de detectives del cine negro o de un cuento de hadas. O podrías elegir el monólogo interior. Para acomodar esa nueva voz, tal vez debas acabar usando un PDV distinto. Busca una voz que arroje una luz interesante sobre tu historia.

Estilo

Has visto diversos autores desfilando ante ti y has comprobado sus formas, diseños y colores. Ahora ha llegado la hora de bajar al taller y ver cómo se cosen esos trajes.

Con frecuencia, la gente utiliza los términos «voz» y «estilo» como sinónimos pero hay una diferencia enorme entre esos términos desde la perspectiva del escritor. El estilo está formado por las diversas decisiones técnicas que adopta el autor y la voz es el resultado de la suma total de esas decisiones. Si la voz es el vestido de terciopelo, el estilo es la tela, el hilo, los botones y todo lo que es necesario para crear la prenda.

La sucia verdad es que la voz de un relato se crea con las herramientas más elementales de este oficio. Tu voz se conformará con las palabras que elijas, el modo en el que las unas en frases y mezcles y emparejes las frases en párrafos. Hemingway utilizaba frases cortas. Frases cortas y repetición. A Dorothy Parker le gustaba filtrar algo de jerga, si es que me pillas. Nabokov prefería usar miles de palabras. Aunque todo esto te parezca muy técnico, verás cómo las decisiones estilísticas se relacionan con la personalidad del narrador y el contenido de la narración. Echemos un vistazo a cómo utilizar estas herramientas tan útiles del estilo.

Palabras

Para ver cuán profundamente afecta la elección de las palabras (a menudo conocida como dicción) a la voz, analiza los siguientes dos ejemplos de voz en primera persona, que reflexionan sobre el acto de dormir. En primer lugar tenemos *Sueño* de Haruki Murakami:

> Lo único que quería era tumbarme y dormir. Pero no podía. El insomnio estaba siempre ahí, junto a mí. Podía sentir su fría sombra. Era la sombra de mí mismo. Raro, pensaba mientras el sopor me envolvía, estoy dentro de mi propia sombra. Ando y como y hablo con la gente dentro de mi sopor…

En este caso Murakami ha utilizado una voz informal para este hombre que está recordando su vida despreocupada en la universidad. Murakami elige palabras cotidianas y de una o dos sílabas, excepto en el caso de «insomnio» y «envolvía» para las que no se puede elegir otras menores. Y tomaré estas palabras como ejemplos para ilustrar cómo casi todo en esta cita es informal: imagina si hubiese cambiado «insomnio» y «envolvía» por «vigilia» y «embargaba», esas nuevas elecciones habrían sacado de inmediato el relato de la voz informal a algo más formal sin motivos aparentes.

Vuelve a mirar el texto y observa que cada palabra es corta, va al grano y encaja como una especie de insomnio entrecortado. Puedes sentir la rapidez de movimientos del narrador e incluso el modo en que esos movimientos se ven atrofiados por la falta de sueño a través de palabras sencillas. «Raro» surge casi como una palabra coloquial y el pequeño salto en la voz se une a la calidad nerviosa de la prosa.

Y ahora compárala con las primeras líneas de *Dormirse en el norte* de John Updike:

> Nunca me ha parecido que quedarse dormido sea algo muy natural. Atravesar esa zona intermedia tiene algo de dificultad irreal, cuando el control de la conciencia resbala pero no se libera completamente y algunos pensamientos con curiosas mutaciones se consideran cavilaciones normales a no ser que de golpe se vean arrastradas a la luz por una puerta que cruje, el movimiento del compañero de cama o la prematura y alegre comprensión de: «me estoy quedando dormido». Las pequeñas larvas titubeantes del sinsentido que preceden a las desinhibidas mariposas de los sueños están desastrosamente expuestas a una luz a la que no pueden sobrevivir y debemos volver a comenzar, relajando la mente para que se desenmarañe.

Si arrojas un dardo contra ese párrafo, es muy probable que atines en una palabra de tres o más sílabas. Este narrador usa una voz formal, lo que le señala como un tipo de persona diferente de la del ejemplo anterior. Aunque palabras tales como «atravesar», «cavilaciones» o «larvas» sonarían fuera de lugar en la obra de Murakami, aquí parecen bastante naturales.

Las palabras también nos ayudan a mostrar el insomnio del narrador de Murakami de una manera diferente a como nos lo muestra el narrador de Updike; el

primero tiene mucho más aire de zombi por cómo tropieza y carece de energía para sonar impresionante, mientras que el narrador de la historia de Updike se concentra totalmente en el hecho de quedarse dormido y todas las palabras elegantes y sus modificadores ayudan a mostrarnos esa personalidad obsesiva.

Elegir las palabras adecuadas se resume básicamente en esto: conoce a tu narrador y el tipo de palabras que una persona así se muestra inclinada a utilizar y asegúrate de que las que elijas encajan con el tipo general de voz por el que hayas optado. Pero no te preocupes demasiado mientras escribes. Siempre podemos volver atrás y eliminar cualquier incongruencia que se nos haya colado.

Oraciones

Las palabras no crean voces por sí mismas; lo que realmente da fluidez a un escrito es el modo en que las palabras se juntan y componen oraciones. Te voy a decir algo sorprendente: la decisión estilística más importante que vas a tener que adoptar es la manera en la que colocas las palabras en tus oraciones. Una oración no es otra cosa que un nuevo pensamiento, aunque eso puede significar cualquier cosa, desde una frase fragmentaria de una única palabra a una frase tan enrevesada como una montaña rusa. Y, además dentro de cada frase hay miles de cosas que pueden ocurrir. Sin embargo, tus decisiones respecto a las frases se resumirán en dos aspectos básicos: la longitud que tengan y su estructura, a menudo conocida como sintaxis.

Comprobemos la diferencia entre cómo manejaban sus frases Hemingway y Fitzgerald. Ambos escritores contemporáneos han sido reconocidos como voces importantes para la Generación Perdida de los estadounidenses durante los años que sucedieron a la Primera Guerra Mundial. Tanto la novela de relatos de Hemingway, *En nuestro tiempo*, como el relato de Fitzgerald, *Primero de mayo*, se centran en el final de la guerra y en cómo afectó a las personas y a la sociedad en general.

He aquí el principio del texto de Fitzgerald en *Primero de mayo*:

> Había habido una guerra que se había luchado y ganado y la gran ciudad del pueblo conquistador estaba engalanada y animada con arcos triunfales y con las flores blancas, rojas y rosas que la gente arrojaba. Durante los largos días de primavera, los soldados que volvían marchaban por la calle principal detrás del estruendo de los tambores y del alegre y sonoro viento de los metales, mientras los mercaderes y oficinistas abandonaban sus asuntos y meditaciones y, juntándose en las ventanas, giraban gravemente sus pálidos rostros hacia los batallones que pasaban.

Estas oraciones largas y grandilocuentes le dan a la narración una cualidad mítica. El narrador en tercera persona de Fitzgerald comienza su relato justo al terminar la guerra, la noche del 1 de mayo, en medio de las celebraciones por la victoria. Utiliza un estilo narrativo expansivo mientras su narrador se mete de un salto entre las celebraciones y sufrimientos de múltiples personajes principales con una voz expansiva precisamente porque *Primero de mayo* es una miniépica, un *collage* que resume en una docena las miles de historias que se arremolinan en diez manzanas de la ciudad de Nueva York en esa noche específica. Las frases largas reflejan la cualidad mítica de la ocasión y el ajetreo de las festividades.

Las frases también son largas porque Fitzgerald las carga con muchos adjetivos. (Está claro que Fitzgerald no estaba de acuerdo con el famoso consejo que Henry David Thoreau daba a los escritores: «Y sobre los adjetivos, cuando tengáis dudas, eliminadlos». Puede ser eso o que Fitzgerald no tuvo ninguna duda). Para su narrador elige un lenguaje florido para que pegue con las flores y los desfiles y podamos sentir el estado de ánimo de esa «gran ciudad» a través de los modificadores que elige, tales

como conquistador, triunfales, alegre, sonoro viento de los metales. Y utiliza una estructura en las frases un tanto compleja precisamente para acoger tanta pomposidad.

Comparémoslo ahora con la descripción que hace Hemingway de los soldados que marchan bajo el influjo de un tipo de felicidad diferente:

> Todo el mundo estaba borracho. Toda la batería estaba borracha e iba por la carretera en la oscuridad […]. Caminamos por la carretera durante toda la noche en la oscuridad y el ayudante de campo cabalgaba junto a mi cocina diciendo «debes apagarla. Es peligroso. La verán». Estábamos a cincuenta kilómetros del frente pero al ayudante de campo le preocupaba el fuego de mi cocina. Era gracioso caminar por aquella carretera. Eso fue cuando yo era cabo de cocinas.

Observarás que las frases son más breves. En aproximadamente el mismo espacio, Fitzgerald utiliza dos frases, y Hemingway, ocho. Podemos admitir que en parte es porque son dos autores con estilos muy diferentes pero, en cada caso, la forma diferente también se produce por las diferencias entre los dos textos. El narrador en primera persona de Hemingway, Nick, lucha en la Primera Guerra Mundial y después viaja sin objeto traumatizado por la experiencia y alejado de la compañía de otros seres humanos. Solo encuentra alivio en el mundo natural. No resulta sorprendente que sus frases sean cortas y sobrias.

No hay ni un solo adverbio, y podemos contar los adjetivos con los dedos de la mano. El narrador de Hemingway mantiene esas frases sencillas, con una estructura sencilla y palabras sencillas, desde los adjetivos —borracho, toda, gracioso— a los verbos: estaba, iba, verán, era.

Independientemente de que tiendas a utilizar frases largas o cortas, es mejor que cambies de vez en cuando la longitud de las frases. Si todas tus frases tienen exactamente la misma longitud, tu lector se aburrirá enseguida, igual que te ocurriría a ti si estuvieras leyendo a alguien que dijera:

> Fui a la tienda y compré leche. Vi a un hombre que conocía en el pasillo 4. Hablamos sobre el precio de los higos y del pescado.

Aunque la siguiente frase que escribas resulte una revelación, como «Me pregunté qué pasaba con su hijo de dos cabezas», es posible que el lector no le preste mucha atención porque esa longitud inalterada le habrá adormecido hasta alcanzar una especie de trance lector.

Lo que nos lleva a la cuestión del ritmo. La longitud de las frases y la sintaxis trabajando juntas son con frecuencia las creadoras del ritmo, una combinación que podemos manipular para producir grandes efectos. Observa este pasaje de *El viejo y el mar* de Hemingway:

> La cabeza del tiburón estaba fuera del agua y su lomo sobresalía y el viejo oía el ruido de la piel y de la carne desgarrándose en el gran pez cuando clavó el arpón en la cabeza del tiburón en un punto donde se

producía la intersección entre los ojos que corría en línea recta desde la nariz. Esas líneas no existían. Solo estaba aquella pesada cabeza azul y los grandes ojos y las mandíbulas crujientes y, ambiciosas, que todo lo engullían.

En este caso, Ernest optó por una frase especialmente larga y un cargamento completo de adjetivos. Tanto la longitud de esa extensa frase como su estructura y ambas a la vez transmiten un ritmo que refleja la confusión y la pelea entre el hombre y el pez. Observa también cómo mezcla Hemingway la longitud de sus frases, siguiendo la más larga con una corta y una mediana.

Analicemos un pasaje de *Los blues de Sonny* de James Baldwin. El narrador de esta historia es un profesor de escuela cuyo hermano, Sonny, es un músico de jazz que está luchando contra su adicción a la heroína y que pasa una breve temporada en la cárcel. Al final de la historia, el narrador va a ver a Sonny tocar en su primera gira de jazz después de salir de prisión y durante cinco bellas páginas, Baldwin guía al lector hasta el bar de jazz y los blues de Sonny:

Los dedos de Sonny llenaron el aire de vida, su vida. Pero aquella vida contenía muchas otras. Y Sonny volvió hacia atrás y comenzó con la sobria e inexpresiva declaración de la primera frase de la canción. Entonces empezó a hacerla suya. Fue precioso porque no tenía prisa y ya no era un lamento. Me pareció oír toda la pasión con la que la había convertido en suya y la pasión con la que nosotros teníamos que hacerla nuestra y podíamos ya dejar de lamentarnos. La libertad merodeaba a nuestro alrededor y comprendí, por fin, que, si escuchábamos esa canción, él nos ayudaría a ser libres y que él no lo sería hasta que lo hiciéramos.

Baldwin juega con el ritmo durante todo el pasaje, utilizando frases más largas y más cortas con un montón de repeticiones de palabras estratégicas. No solo eso, sino que el narrador mejora los ritmos de las frases manipulando el sonido de las palabras.

Observa cómo afecta a esta frase la aliteración, haciendo que el lector prácticamente escuche el aliento de Sonny cada vez más rápido mientras toca su música:

Los dedos de Sonny llenaron el aire de vida, su vida.

Y comprueba esta frase que se incluye más adelante:

Me pareció oír toda la pasión con la que la había convertido en suya…

Observa cómo las palabras suenan como un par de cepillos que golpean un tambor. Al principio, las palabras comienzan con letras suaves —n, t, d— hasta que llegamos a la p más dura de pasión y la q de que y la t de tocaba. Y entonces llega la segunda mitad de la frase:

… y la pasión con la que nosotros teníamos que hacerla nuestra y podíamos ya dejar de lamentarnos.

Aquí parece que está dando ligeros golpecitos a un tambor. La p y la t se repiten en la siguiente parte de la frase.

Vale, está bien, tal vez esto sea un poco demasiado pero ya ves que las frases de Baldwin tienen un cierto ritmo que encaja con un club de jazz y, lo que es aún más importante, con el respeto que siente el narrador por la lucha y la música de Sonny.

Párrafos

La longitud de tus párrafos también influye en la voz. Igual que ocurre con las oraciones, debes variar la extensión de tus párrafos para evitar la sensación de estancamiento o previsibilidad. Pero más allá de eso, puedes manipular tu voz optando por párrafos largos y enrevesados o cortos y bruscos o algo intermedio.

En general, un nuevo párrafo indica un cambio de pensamiento, ya sea importante o no, o un salto en el espacio o en el tiempo. Pero hay mucha flexibilidad en la interpretación de cuándo se deben introducir los puntos y aparte. Algunos escritores pueden juntar muchos cambios de pensamiento en un párrafo único mientras que otros separan cada idea con un nuevo párrafo. También puedes moverte con total libertad en el espacio y en el tiempo dentro de un solo párrafo o utilizar uno nuevo con cada cambio.

Verás lo que quiero decir al leer el primer párrafo de *The Fine White Mist of Winter* de Joyce Carol Oates. Nada más empezar, la autora toma una serie de decisiones claras sobre la extensión de los párrafos (y de las frases) que marcan la voz de todo el relato:

> Hace algún tiempo en el condado de Eden, Rafe Murray, el mejor ayudante del sheriff, entró en lo que declaró al sheriff y a su propia mujer e hijos ya adultos y a toda persona con la que se encontró durante un mes, blanca o negra, que era su segundo período. Su nuevo período, decía de modo extraño, aspirando el labio superior con una serie de ruidos cortos, húmedos, deliberados. Tenía treinta y ocho años cuando tuvo los problemas con Bethl'em Aire, diría, treinta y ocho y con tres hijos adultos a sus espaldas; pero solo había abierto los ojos ese día; había nacido ese día; pretendía mantenerlo fresco en su mente. Cuando el largo invierno por fin terminó y las calles espesas y deformadas por el barro fueron asaltadas por la luz del sol, el negro Bethl'em y su recuerdo habían desaparecido del condado de Eden y —para alivio de todos, especialmente de su esposa— también de la mente de Murray. Pero hasta ese momento, en aquellos días gruesos, grises y atragantados de bruma, mantuvo lo que había ocurrido fresco en su mente; recuerdos de la suave nieve que caía aquel día en particular y de su gran experiencia, que parecía repetirse una y otra vez en sus pensamientos.

Este párrafo, que contiene diversos cambios de pensamiento y un salto en el tiempo, fácilmente se podría haber dividido en dos o más párrafos. A lo largo de la historia, la voz enrevesada y divagadora (a menudo ilustrada por párrafos extensos) contrasta con la sencilla vida que disfrutan los habitantes del condado de Eden (mostrada en el texto a través del diálogo y las acciones rutinarias). Oates también ha tomado la decisión del tiempo para todo el relato en el primer párrafo por no separar el invierno anterior y la primavera actual en dos párrafos independientes. Podemos percibir que el tiempo es bastante fluido en esta narración porque, aunque Murray ha olvidado el día en el que comenzó «su segundo período», el narrador no lo ha hecho. Y el narrador se asegura de volver a él cerrando un círculo.

Yéndonos al otro extremo, no te debería dar miedo utilizar párrafos cortos o

incluso de una sola línea.

Los personajes principales de *El dios de las pequeñas cosas* de Arundhati Roy son una hermana y un hermano gemelos que están tan unidos que uno puede recordar los sueños del otro. Pero cuando son niños los separan. Analiza cómo funcionan los párrafos (y las frases) cortos poco después de que los hermanos se reúnan, siendo ya adultos:

Pero ¿qué se podía decir?

Desde donde estaba sentado, en el extremo de la cama, Estha la podía ver sin tener que girar la cabeza. Suavemente bosquejada. La afilada línea de su mandíbula. Sus clavículas como alas que se extendieran desde la base de su garganta hacia los extremos de sus hombros. Un pájaro cautivo en su piel.

Ella giró la cabeza y le miró. Él se sentó muy recto. Esperando su inspección. Había terminado de planchar.

Le resultaba encantadora. Su cabello. Sus mejillas. Sus manos pequeñas e inteligentes.
Su hermana.

Puedes sentir el tira y afloja de la intimidad y de la torpeza de los hermanos simplemente por los espacios que hay entre los párrafos. De pronto, el último párrafo —que solo contiene dos palabras— se alza dramáticamente como si fuera una lágrima en la mejilla del hermano y, sin embargo, no es tan melodramático.

Estos párrafos breves transmiten cierto dramatismo. Compara la fuerza de cada uno de ellos con los meandros descriptivos del párrafo anterior de Oates. En cada obra, la longitud general de cada párrafo determina en gran medida la cualidad de la energía que va a tener su voz. Oates nos ofrece un debate enrevesado mientras que Roy se muestra directo hasta el punto de resultar brutal.

Otro uso de los puntos y aparte es el de separar la narración de los diálogos. Este cambio entre ambos también aporta una interesante energía a la voz narrativa porque la narración y los diálogos, suelen utilizar diferentes niveles de lenguaje. El lenguaje de la narración es más formal que el de los diálogos, o viceversa.

Tomemos la historia de Virginia Woolf, *Los jardines de Kew*. En el fragmento que presentamos a continuación podrás ver cómo se puede convertir una conversación sencilla y casi ridícula entre una joven y un hombre enamorados en un intercambio de gran (y casi lujuriosa) importancia:

—¡Qué suerte que no es viernes! —comentó él.

—¿Por qué? ¿Crees en la suerte?

—Te hacen pagar seis peniques los viernes.

—¿Qué son seis peniques? ¿No merece los seis peniques?

—¿Qué lo merece, qué merece los seis peniques?

—Oh, cualquier cosa, quiero decir, ya sabes lo que quiero decir.

Había largas pausas entre cada uno de esos comentarios; los pronunciaban con voces sin tono, monótonas. La pareja permaneció aún al borde del parterre y juntos apretaron el extremo de su sombrilla hasta hundirlo profundamente en la suave tierra. La acción y el hecho de que la mano de él reposara sobre la de ella expresaban sus sentimientos de un modo extraño, al igual que aquellas breves palabras insignificantes también querían decir algo, palabras con alas demasiado cortas de significado para sus pesados cuerpos, inadecuadas para transportarlos

lejos y verse así obligados a aterrizar sin gracia sobre los objetos tan comunes que los rodeaban y que resultaban tan macizos a su inexperimentado roce; pero quién sabe (así pensaban mientras apretaban la sombrilla tierra adentro) qué precipicios no estarían ocultos en ellos, o qué pendientes de hielo no brillarían al sol en el otro lado.

¿Quién se habría imaginado que pudiéramos sacar tanto de hundir una sombrilla en la tierra y de una simple conversación sobre el coste de una entrada a un parque? Y la belleza de la historia es que es toda así: conversaciones breves reinventadas por el narrador estableciendo profundas conexiones entre las diferentes parejas de personas. La tensión dinámica entre lo que se dice realmente y la elegante interpretación que de ello hace el narrador produce continuamente chispazos interesantes.

TU TURNO:

Busca un escrito irritantemente árido y difícil, a poder ser un documento legal o el manual de algún tipo de electrodoméstico o equipo. Vuelve a escribir el texto dándole un giro de 180 grados, convirtiéndolo en exquisito y poético o en amistoso y familiar o en cualquier otra cosa que quieras. Utiliza la tercera persona. Pero emplea palabras y párrafos drásticamente diferentes de los que haya en el documento original. Empezarás a ver el profundo efecto que provocan las elecciones estilísticas que adoptes. Y no hay duda de que crearás un documento mucho más entretenido que el original.

Coherencia

Además de quedar determinada por las palabras, las frases y los párrafos, la voz es el resultado de cada decisión que se adopte en una obra de ficción, extendiendo sus hábiles dedos a cada una de las porciones del pastel de mayor tamaño formado por los elementos del oficio. ¿Hay mucha descripción o solo algunos detalles significativos? ¿Está el lenguaje cargado de imágenes y recursos poéticos o es muy directo? ¿Se describen los personajes de la cabeza a los pies o se deja mucho a la imaginación del lector? ¿Cuántos personajes hay, una multitud o unos pocos? ¿Tiene la historia una trama con curvas cerradas o parece solo estar formada por meandros? ¿Qué equilibrio hay entre el diálogo y la narración?

Es importante que todos estos elementos se fusionen para obtener una voz unificada. La clave es la coherencia. Al igual que ocurre con el PDV, puedes llegar a un acuerdo tácito con el lector sobre cómo va a sonar la voz del relato. A los lectores les gusta la sensación de que alguien les está contando la historia y quieren que el mismo narrador esté siempre ahí, a no ser que estés utilizando un PDV con visiones múltiples. Si el narrador cambia a mitad del cuento sin justificación del tío Remus a Ishmael, el lector se confundirá y, lo que es peor, dejará de creer la historia que le quieres contar.

A no ser que… te alejes de un salto voluntario de esa voz con el fin de provocar un efecto determinado. No resulta necesario que el narrador cambie, sino, tal vez, que lo que cambie sea su voz, para que se adapte al momento. Un gran ejemplo de ello lo encontramos en *Un día perfecto para el pez banana* de J. D. Salinger. El relato comienza con la siguiente voz satírica:

> Había noventa y siete publicistas de Nueva York en el hotel y como estaban monopolizando las líneas de llamadas a larga distancia, la chica de la 507 tuvo que esperar desde el mediodía hasta las dos y media para conseguir que se estableciera su llamada. Sin embargo, no malgastó su tiempo. Leyó un artículo de una revista femenina de bolsillo titulado «El sexo es divertido… o un infierno».

Según descubrimos, esta mujer es la prometida del personaje principal, Seymour Glass. La mayor parte del relato se centra en Seymour bromeando con una chiquilla con quien tropieza en la playa. La voz continúa en la misma vena ingeniosa hasta que el narrador comienza a caminar de vuelta al hotel. En ese momento, Seymour cambia, pasando a un estado mental mucho menos humano y el narrador en tercera persona realiza el cambio con él. Comprueba cuánto ha cambiado la voz una vez Seymour entra en la habitación del hotel:

> Echó un vistazo a la chica dormida sobre una de las camas gemelas. Entonces se acercó a una de las maletas, la abrió y de debajo de una pila de pantalones cortos y camisetas interiores sacó una Ortgies automática de calibre 7,65. Extrajo el cargador, lo miró y lo volvió a meter. Amartilló el arma. Entonces se

acercó a la cama vacía, se sentó sobre ella y, mirando a la chica, apuntó la pistola y se disparó un tiro en la sien derecha.

El rápido cambio de voz sorprende al lector y acompaña a la acción.

Encontrar tu voz

Salinger, ceremonioso, Parker, Hemingway, Murakami, chelovecos… todas estas decisiones sobre las voces probablemente acaben derritiéndote el cerebro. Pero no te vuelvas loco. Lo más importante en cuestión de voces es no preocuparse por ellas.

A menudo el estilo empeora si el escritor se esfuerza demasiado por imitar el de otros. Puedes y debes admirar y estudiar las obras de otros escritores pero si te encuentras escribiendo con la voz de Charles Dickens, de John Cheever o de Toni Morrison, corres el riesgo de sonar como uno de esos farsantes que tanto asustan a Holden Caulfield. Esas personas no son tú y sus narradores no son los tuyos. Si tienes que pasar por una fase Hemingway durante una temporada, bien, hazlo, pero no te quedes ahí demasiado tiempo.

Tu propia voz surgirá si practicas con regularidad, tanto escribiendo cuentos como volcándote en tu diario o haciendo los ejercicios de este libro. Cuanto más escribas, más clara surgirá tu voz natural porque tendrás cada vez mayor confianza en ti mismo y no necesitarás detenerte a cada paso para corregir cada palabra.

TU TURNO:

Escribe una carta a alguien que conozcas bien. No debe tratarse de un breve correo electrónico, sino de una epístola más extensa en la que realmente hables de algo que te preocupa sobre la voz o el estilo, o cualquier otra cosa. Simplemente escribe la carta. Cuando hayas terminado, analiza su voz y su estilo. Es muy probable que refleje bien tu voz natural, que podría ser similar a la que elegirías para tus relatos. Si te apetece, envía la carta. Si te responden, también podrás analizar la voz de esa persona.

También puedes encontrar la voz de una historia escuchando a su narrador. Si estás utilizando un narrador en primera persona, analiza todas las decisiones que has tomado sobre ese personaje e intenta comprender cómo contaría la historia si el personaje es analfabeto, como Huck, o pretencioso, como Humbert. Si estás trabajando con un narrador en tercera persona, intenta averiguar cómo debería sonar su voz ajustándola a la voz de los personajes, a la historia, a la elección del punto o los puntos de vista, al escenario y a lo que el narrador conoce de sus lectores y de lo que sucede en la historia. Obviamente, si has elegido un PDV de visiones múltiples, tal vez debas hacer malabarismos con más de una voz narrativa.

Pero, una vez más, no dejes que los detalles te detengan. Si tienes una trama o un personaje que te queman en el cerebro pero te preocupa la voz del relato, deja de darle vueltas y simplemente escribe la historia.

Cuando hayas terminado el primer borrador, podrás empezar a pensar con un poco más de detenimiento en la voz. Vuelve atrás y comprueba si la voz titubea entre la personalidad y la formalidad. Mira si tus palabras, tus frases y tus párrafos ayudan o dañan el estilo de tu relato. Si tu voz suena terriblemente falsa o poco apropiada, intenta cambiarla por otra que te resulte más familiar o que encaje con más

comodidad con el relato. Igual que debes experimentar con diferentes PDV, no es mala idea hacer algo parecido con las voces.

Tal vez antes o después te vuelvas más osado e intentes modificar el estilo para que encaje con la historia. Podrías, pongamos por caso, adoptar frases más largas para una persona obsesiva o frases más cortas y bruscas para una narración sobre un padre sin sentimientos. Quizá quieras prestar una mayor atención cuando se produzca un cambio en el estilo de un relato para acentuar un instante de tensión, como en el pasaje anterior de *El viejo y el mar*.

Puedes permitir que la voz te guíe desde el principio. Si estás empezando un texto pero no se te ocurre ninguna trama ni ningún tema, comienza a escribir desde la perspectiva de alguien que tenga una manera de hablar y pensar muy personal y ve hasta donde te lleve esa voz.

Y por último, siempre deberías comparar tu voz con una real. Después de un borrador o dos, lee todo el relato de principio a fin en voz alta, dejando que tu voz física se fusione con la de la narración. Comprueba si el sonido de la obra encaja con la voz que querías. Quizá puedas convencer a alguien para que lea el escrito en voz alta para ti, y tú limítate a escuchar la voz. Lo hagas como lo hagas, señala aquellos casos en los que la voz suena especialmente natural y aquellos en los que suena forzada. Pronto serás capaz de identificar los hipidos de tu voz y de eliminarlos con un vaso de agua.

CAPÍTULO 9

Tema: ¿de qué trata tu historia?

por Terry Bain

Hace algunos años tenía un montón de historias que me parecían acabadas y a punto de ser publicadas. Creía que estaba preparado para convertirme en un escritor famoso, responder a todas las preguntas del público y después salir a tomarme unos cócteles. Pero las revistas no publicaban mis historias, y cuando la gente las leía, con frecuencia decían cosas sobre ellas que yo no entendía, como: «No lo pillo».

«¿Qué hay que pillar? —pensaba yo—. Es un cuento».

Así que me decidí a participar en un congreso para escritores y recibir consejos de algún escritor de verdad, de alguien que supiera de qué estaba hablando, alguien que lo «pillara» y me alabara sin comparación y me presentara a su agente, quien también lo «pillaría» y enviaría mi manuscrito a editores que se morirían por subirse a mi tren, lo «pillaran» o no.

En cambio conocí al director de mi taller, el escritor de ficción Mark Richard (un autor sustituto de última hora de quien nunca había oído hablar). Revisó mi relato y hablamos sobre él y en su análisis final acabó preguntándome lo siguiente: «¿De qué trata tu historia?».

Miré a Mark Richard con la cabeza dándome vueltas, preguntándome si me había imaginado lo que creía que acababa de decir.

No sabía qué responder. Reaccioné como tal vez te hayas imaginado que reaccionaría en una situación así.

—Yo… —dije—. Supongo que no lo sé.

—Descúbrelo —me contestó. Aunque sé que dijo algo más que simplemente «descúbrelo», aquellas palabras fueron las únicas que recordé. ¿Quería decir que tenía que saber de qué trataba mi historia antes de poder terminar de escribirla? Parecía decirlo como si fuese el consejo más obvio del mundo. Ése era un mundo con el que yo aún no estaba familiarizado.

En ese momento yo estaba confundiendo la trama con «de qué trataba» mi historia. Él no me había preguntado: «¿Qué ocurre?», sino más bien: «¿Cuál es la imagen general? ¿Por qué debería interesarme?». No solo me estaba preguntando de qué trataba mi historia en términos de trama, sino sobre qué trataba realmente. Quería que analizara más de cerca la historia y llegara a algún tipo de conclusión sobre ella. Quería que destilara mi narración y llegara a su centro temático.

Decidí volver a leer mi historia. No trataba sobre nada. Se desparramaba; trataba de todo y de nada; no tenía cohesión; simplemente se movía hacia delante de

cualquier manera como una película de secuencias pegadas entre sí.

Cuando llegué a casa después del congreso, comencé a buscar el tema de otra historia que había comenzado hacía bastante tiempo. Casi la había abandonado pensando que era aburrida. Para resumir (aunque me temo que para eso ya es demasiado tarde), la versión revisada de mi relato fue aceptada por *The Gettysburg Review*. Y varios meses más tarde fue publicada de nuevo en los *Premios O. Henry*. No creo que me la hubiesen publicado de no haberla revisado con el tema en la cabeza y por eso estoy aquí para insistir sobre el asunto del tema.

¿Qué es el tema?

El tema es el contenedor de tu historia. El tema intentará mantener todos los elementos de su historia en su lugar. Es como una taza, una vasija, un cáliz. La forma que adopte la trama, los personajes, los diálogos, la ambientación, la voz y todo lo demás vendrá dado por la vasija. En muchos casos los lectores no se darán cuenta de que existe la vasija pero sería muy difícil beber un vaso de vino sin una copa. El cristal es, obviamente, parte de la experiencia, aunque no siempre le prestemos gran atención.

Vale, vale, es cierto que he utilizado una bonita metáfora. Ahora lo que querrás saber es: ¿qué puñetas es el tema? En primer lugar, la palabra «tema» resulta confusa y puede hacer mucho bien y mucho mal. No deberías plantearte el tema como algo parecido a las pesadas explicaciones dadas por los críticos y los académicos. Eso no tiene gran cosa que ver con escribir una historia. Y tendrás problemas parecidos si consideras que el tema es sinónimo de «mensaje» o «moraleja». Ese tipo de asunto está mejor en manos de entendidos y filósofos.

El novelista John Gardner fue muy sabio al decir: «Cuando hablamos de tema aquí, no nos estamos refiriendo al mensaje —una palabra que a ningún buen escritor le gusta que apliquen a sus obras—, sino a la temática general, al igual que el tema de una noche de debates podría ser la inflación mundial». Ya ves que el tema podría ser simplemente la inflación mundial sin que haya ninguna solución elegante a la inflación ni un único punto de vista sobre el asunto. El gran Antón Chéjov también dijo algo inteligente. Dijo que el escritor de ficción no necesita tanto resolver un problema como definirlo correctamente.

Así que, ya ves, te has librado. No tienes que crear temas que resuelvan los problemas del mundo. Solo tienes que apuntar la luz de tu linterna sobre algún aspecto de la vida y dejar que el lector vea lo que hay ahí. No *todos* sus aspectos, *algún* aspecto. Y eso será clave porque el tema debería darle a la historia un cierto enfoque, de una manera similar a como la trama centra una historia.

Probablemente podríamos decir que el tema es una idea unificadora de la historia. Cualquier idea unificadora bastará.

¿Has leído alguna vez el cuento infantil ilustrado *Buenas noches, Luna*, de Margaret Wise Brown? La historia es simple. Un conejito se va a la cama y al lector se le presentan todos los objetos de su habitación. La historia, o quizá tal vez el conejo, comienza a decir adiós a todos los objetos de la habitación: al cuadro de los tres ositos sentaditos en sus sillas, a los relojes y a los calcetines, a los gatitos juguetones y a los lindos mitones. Pero hay un punto en el libro en el que la página aparece en blanco y el pie de página dice: «Buenas noches, nadie». Siempre me sorprendo y me alegro cuando llego a esta página, y hace poco me he dado cuenta de

por qué.

Cuando leo el texto: «Buenas noches, nadie», veo la mano de la autora. Veo la historia anterior al relato. Comienzo a buscar un significado más profundo. Me digo a mí mismo: «¿Qué quiere Margaret Wise Brown que esté buscando cuando leo la frase “buenas noches, nadie”?». Y lo que yo acabo entendiendo es que me veo arrastrado a buscar un significado en ese libro tan sencillo. El significado que encuentro es el siguiente: que en el preciso momento en el que vemos la página en blanco, el conejo se ha dormido. La habitación está llena de la callada respiración del sueño. ¿El tema de *Buenas noches, Luna*? Muy fácil, el sueño callado.

Un tema que esté bien definido le dará a la historia un cierto enfoque, un centro. Un tema bien definido le permitirá al escritor destilar sus ideas, presentarlas de manera sencilla, contar una historia que durará más de media hora. *Buenas noches, Luna* no es un cuento infantil clásico porque tenga bonitas ilustraciones ni una trama de conceptos elevados, sino porque es una historia con un tema más profundo y con más significado de lo que podemos encontrar en la superficie.

¿Has leído alguna vez una historia y te has dicho a ti mismo: «Bueno, eso ha estado bien pero qué importa»? ¿No prefieres que cuando alguien lea algo tuyo se diga: «Jo, no puedo dejar de pensar en esa historia»? Por supuesto que sí. Y una de las maneras de conseguir provocar ese efecto es cultivando un tema y fabricando una vasija adecuada de la que puedan beber tus lectores.

Al trabajar con el tema, tomarás lo que podría ser una historia que esté bien, que sea agradable, encantadora, y la ayudarás a convertirse en un mito, transformándola en parte de la conciencia del lector, algo que perdure más allá de media hora.

Tal vez no te parezca posible cristalizar los temas de obras grandes y profundas de manera tan clara como he hecho antes para *Buenas noches, Luna*, pero yo defiendo que se puede. Aun a riesgo de sonar como un viejo profesor universitario pedante, déjame que te dé una muestra de temas de algunas de las grandes obras de ficción aunque, obviamente, todos ellos están abiertos a interpretación.

Guerra y paz de Lev Tolstói: la miríada de ramificaciones de la guerra y de la paz.
El gran Gatsby de F. Scott Fitzgerald: la corrupción del sueño americano.
La dama del perrito de Antón Chéjov: el contraste entre el amor romántico y las restricciones del matrimonio.
1984 de George Orwell: podría existir un estado policial como éste.
Un hombre bueno es difícil de encontrar de Flannery O’Connor: la posibilidad de hallar la gracia enfrentándose al mal.
Lolita de Vladimir Nabokov: el poder del deseo.
Adónde vas, dónde has estado de Joyce Carol Oates: la formación de la identidad.

A veces un tema *es* un mensaje. *Cuento de Navidad* de Charles Dickens probablemente encaje en esta categoría. Seguro que lo recuerdas. Hay un viejo avaro y malvado llamado Ebenezer Scrooge a quien no le importa nada excepto sus montones de dinero. Entonces, una Nochebuena, los fantasmas de las navidades

pasadas, presentes y futuras visitan a Scrooge y le muestran que es un alma solitaria que ha malgastado la vida y pronto podría yacer en una fría tumba sin ser amado ni recordado. ¡Quién lo iba a decir! Scrooge ve lo errado de su comportamiento e instantáneamente se convierte en un hombre nuevo. Aunque está claro que la historia trata de la avaricia, el verdadero tema es algo parecido a: «Aprende a corregir los errores de tu vida antes de que sea demasiado tarde». Sí, eso es un mensaje, pero Dickens se sale con la suya (al igual que se sale con tantas otras) porque sabe que puede contar una historia absolutamente maravillosa.

TU TURNO:

Piensa en una de tus obras de ficción favoritas, tal vez una de las historias a las que hayas hecho referencia en algún ejercicio anterior. Haz todo lo que puedas para definir el tema del relato en una sola palabra o frase. Lo más importante es saber de qué trata *realmente* la historia. Algunas pistas: busca imágenes recurrentes; analiza el título; examina el clímax. Pero, por favor, no hagas trampas llamando al profesor de literatura de tus colegas.

Conoce tu tema

La mayoría de las grandes historias tienen temas y probablemente tu relato también necesite uno. Y tú deberías saber cuáles son. Sí, ya sé que estás negando con la cabeza, esperando que no quiera decir lo que crees que estoy diciendo. Crees que no necesitas saber sobre qué trata tu historia, al igual que no necesitas saber de qué está hecha la luna. Crees que escribir es algo demasiado misterioso y mágico para llegar jamás a averiguar cuál es el tema de tu historia.

Pero no, yo te aseguro que podrás escribir tu historia mejor —fabricar una vasija más atractiva— si sabes cuál es el tema de tu relato. No tienes por qué decírselo a nadie, ni siquiera si te lo preguntan en entrevistas para publicaciones elegantes. Lo que hace falta es que lo sepas tú.

Y hay otro motivo: no deberías ocultar el tema a tus lectores ya que lo más probable es que se busquen otro que les venga bien, posiblemente uno equivocado, que no llevará el aviso «Cuidado: el contenido podría resultar caliente». Dales un tema para que no confundan tu historia sobre consecuencias naturales con una historia sobre lo monos que son los cachorritos.

¿Puede una historia tener más de un tema? Posiblemente. Pero es mejor que los escritores de relatos cortos tengan un tema dominante en la cabeza. Es probable que el escritor de novelas tenga más oportunidades para que diversos temas se filtren en su novela, al igual que los novelistas pueden utilizar subtramas. Cuando los contenidos son vastos, es posible que haga falta una vasija más compleja. Pero incluso los novelistas lo tendrán mejor si trabajan con un único tema dominante en el que se contenga todo.

En su colección de ensayos *Misterio y maneras*, Flannery O'Connor da pistas al lector sobre lo que encontró en su propio relato *Un hombre bueno es difícil de encontrar*. En ese libro nos demuestra que ella sabe muy bien de qué tratan sus relatos y se propone conseguir que sus lectores sean conscientes de lo que exactamente está ocurriendo en cada uno.

> Un buena relato es literal en el mismo sentido en que lo es el dibujo de un niño. Cuando un niño dibuja, no pretende distorsionar la realidad sino reflejar exactamente lo que ve y, como su mirada es directa, ve las líneas que crean el movimiento. Ahora bien, las líneas de la acción que interesan al escritor suelen ser invisibles. Son las líneas del movimiento espiritual. Y en este relato deberíais buscar cosas tales como la acción de la gracia en el alma de la abuela y no los cadáveres.

O'Connor trabajó con el tema. Se puede ver que sabe de lo que está escribiendo, que domina del todo lo que se encuentra en el centro de sus historias y que es capaz de controlarlo con mano firme desde el principio hasta el final. Como resultado, sus relatos se expanden. Son capaces de desbordarse por el extremo de la página y abrirse camino hasta nuestra vida.

Curiosamente, sin embargo, en el pasaje anterior, O'Connor comete el error de creer que para los lectores es importante saber exactamente de qué estaba escribiendo, cuando la verdad es muchísimo más interesante y casi mágica. Tal vez, al leer una buena historia, un lector obtenga algo totalmente diferente de lo que su escritor pretendía. Quizá los lectores estén prestando demasiada atención a los cadáveres para apercibirse de la gracia. O podrían considerar las acciones de la abuela como algo totalmente diferente de la «gracia». Sin embargo, si la escritora tenía suficiente confianza en su resonancia temática, el tema será absorbido de alguna manera por el lector.

Así que, aunque debes ser consciente de tu tema, también deberías tener cuidado de no obligar al lector a tragárselo (algo que O'Connor nunca hizo). Obligar a los lectores a comprender lo que queremos que comprendan es lo que nos meterá en líos. Acabaremos escribiendo historias didácticas y poco memorables. Si adornamos en exceso la vasija de nuestro tema con colores brillantes y demasiadas palabras y carteles, es probable que al lector le importe un pimiento el vino de su interior.

Aunque estés buscando el tema, y hagas tus revisiones con un tema en mente, no le dediques nada de tiempo a asegurarte de que tus lectores lo van a «pillar». No aclares tu tema en exceso. Si estás escribiendo sobre la destrucción de la selva, probablemente baste con que hayas incluido escenas exuberantes de alguna jungla parecida y hayas descrito cómo ha cambiado el lugar para tu personaje principal. No hace falta que tu protagonista se ponga de pie sobre un pedestal y pontifique sobre las virtudes de salvaguardar la selva. De hecho, tu protagonista podría ser el enemigo. Podría ser un leñador que dedica su vida a destruir las malditas selvas. La idea acabará transmitiéndose.

Después de todo, los niños pequeños no reflexionan, debaten ni escriben disertaciones sobre *Buenas noches, Luna*. Sin embargo, en algún lugar de su subconsciente, está claro que lo «pillan». El tema no tiene por qué instruir; solo debe conectar con algún nivel profundo de las emociones o la conciencia del lector.

TU TURNO:

Imagina a un soldado que acabe de volver de la guerra y esté teniendo dificultades para retomar su vida anterior. Puedes elegir la guerra, o incluso puedes usar una guerra imaginaria. Dale cuerpo al personaje y a la ambientación. Escribe un breve pasaje en el que el personaje esté desarrollando alguna actividad cotidiana pero teniendo dificultades para hacerlo. Hagas lo que hagas, *no pienses en el tema de este relato*. Simplemente céntrate en el personaje y en lo que está intentando hacer. Una vez hayas escrito el pasaje, escribe de entre tres a siete posibles temas para él. Elige el que más interesante te parezca. Medita acerca de la dirección que podría tomar la historia si utilizaras este tema de un modo *sutil*.

Investiga tu tema

Una forma de evitar que tu tema aparezca de manera demasiado exagerada o visible es no empezar con él. El escritor que comienza a escribir con el tema en mente casi de manera invariable acaba con un relato didáctico y poco memorable. Si comienzas pensando «voy a escribir algo sobre la política entre los académicos» es muy probable que acabes creando algo sin alma. Tendrás muchas palabras y frases y comas y puntos, pero seguramente no será ficción de calidad, algo que dure más allá de unos pocos momentos. Comienza a escribir desde otro punto de partida.

Simplemente comienza contando una historia.

Contar una historia te llevará hasta su núcleo y en el núcleo de toda historia es donde se encuentra el tema que podrás extraer y cristalizar. Estoy dispuesto a apostar por ello.

Analiza *Cuento de Navidad*. ¿Comenzó Dickens planteándose algo parecido a: «Deseo escribir una historia que instruya a mis numerosos lectores a fin de que corrijan sus graves errores en su comportamiento antes de que sea demasiado tarde»? ¿O simplemente comenzó contando una historia? A mí me gusta creer que la respuesta correcta es la segunda. Comenzó a escribir acerca de Scrooge y llegó al resto basándose en los personajes y en las acciones que debían tener lugar para contar la historia que se cuenta. Debes crear un mundo de la nada, hagas lo que hagas. Así que eso es lo que haces. Comienzas con una historia y después vuelves atrás e intentas encajar la historia en el tema.

TU TURNO:

Solo para que veas lo difícil que es, escribe una obra corta a partir de un tema. Éste será tu tema: *la fe*. Dedica cierto tiempo a contemplar a tus personajes, las situaciones, la ambientación, etcétera, todo aquello que pueda ilustrar este tema de manera interesante y no manida. Una vez cuentes con algunas ideas, comienza a escribir una historia cuyo tema sea *la fe*. Puedes escribir solo un pasaje o toda la historia. ¿Quién sabe? Tal vez partir del tema te dé el enfoque que te permita escribir una pieza magnífica en cuyo caso tienes libertad para escribir una historia, de vez en cuando, que sí parta de un tema.

Una vez hayas escrito el primer borrador de tu historia, no es mal momento para comenzar a pensar sobre el tema. Si se te ocurre algo durante el primer borrador, no tengas miedo de anotarlo. Además, tampoco temas cambiar de opinión más adelante. Si tus primeras impresiones acaban estando equivocadas, no pasa nada. Lo peor que podría ocurrir es que tengas que revisar tu historia, y eso tendrás que hacerlo de todas maneras.

Lo clave en este proceso es dejar que el tema emerja de manera natural a partir de la historia que estés contando, no imponerlo desde arriba. Esto significa que deberás mirar lo que has escrito y buscar el tema.

Es posible que mientras estés trabajando en una historia simplemente se te ocurra

un tema. Tal vez pienses: «Esto trata de la búsqueda de la verdad». Si ocurre así, genial. Sigue adelante y permítete a ti mismo ser consciente del tema y darle forma a la historia. Pero no siempre resulta tan sencillo. Así que déjame que te ofrezca algunas ideas sobre cómo encontrar las pistas que te llevarán hasta el tema de tu historia.

Una gran técnica consiste en comenzar planteándote preguntas. ¿Implican las acciones que llevan a cabo los personajes verdades universales? ¿Representa el triunfo del superhéroe contra el malo de cara verde un tema más general como el del bien que triunfa sobre el mal? ¿Que el cartero haya salvado la vida de tu personaje implica que existen los ángeles en la vida de todos los días? ¿Busca tu personaje sus llaves a modo de representación de una búsqueda más universal de las llaves que nos abrirán el significado de la vida?

También puedes plantearte si hay un contexto social en tu relato. ¿Te dice la relativa pobreza de tu protagonista que tu relato trata sobre la pobreza en general? ¿Te indica la agresividad con la que tu leñador destruye la selva que tu relato trata de destrucción?

Tal vez te dé la sensación de que estás haciendo trampas si reduces tu obra de arte a una única palabra o frase, pero piensa que Flannery O'Connor no temía decir que su relato trataba sobre «la acción de la gracia», y te aseguro que la señorita O'Connor no era una tramposa.

He aquí una buena. ¿Qué es lo que te hizo comenzar a escribir este relato, en primer lugar? ¿Está el tema de tu relato enterrado en el ímpetu que te lleva a escribirlo? ¿Por qué decidiste escribir un relato ficticio del traslado de tus abuelos de Dakota del Norte a California? ¿Trata tu relato de la distancia? ¿De los viajes? ¿De unos jubilados que intentan abrirse camino en el negocio del cine?

O simplemente empieza a analizar con mucho detenimiento lo que ya tienes. ¿Recuerdas la historia de la que te he hablado, aquella en la que hice la revisión con un tema en la cabeza y acabé publicándola? Esto es lo que hice en proceso de revisión:

La historia se ambientaba en parte en la sala de juegos de una casa —un billar, una luz estroboscópica, un bar— y trataba sobre los juegos mentales de los adolescentes. Para ser más preciosos, el más dominante de dos amigos estaba intentando obligar al otro a besar a la vecina besándola él mismo. Para él era una especie de juego con el objetivo de manipular a su amigo. Así que supuse que mi tema era «los juegos que juegan las personas entre sí». Entonces lo pulí un poco más y decidí que mi tema era «los juegos de la adolescencia», que era mucho más específico que «los juegos que juegan las personas entre sí» y sonaba menos a título de uno de los Cuarenta Principales. Titulé mi relato: *Juegos*. Añadí un nuevo final. Eliminé algunos detalles y escenas que no resultaban necesarios y que no encajaban

con mi vasija temática. Le sumé algunos nuevos detalles y escenas que me parecieron adecuados, siempre teniendo presente los juegos de la adolescencia. Y, como ya he mencionado antes, la historia se publicó y obtuvo cierto reconocimiento. El editor que aceptó la historia antes la había rechazado porque, aunque le había gustado, no le había gustado lo suficiente.

Tal vez en tu historia haya ciertos objetos recurrentes que funcionen como símbolos y metáforas, como hacían mis juegos. Quizá tu historia se desarrolle en un restaurante y los símbolos sean casi todos alimentos. Tu tema podría estar relacionado con el consumo, con comer, con la sensación de estar saciados o con el deseo, entre otras cosas.

También puedes buscar palabras o imágenes repetidas. O palabras y pasajes que te llamen la atención por ser especialmente conmovedores. Cuando los escribías tenías que tener algo en mente. Es probable que el tema esté enterrado entre ellos. Por ejemplo, la palabra «anillo» puede significar muchas más cosas que anillo. También puede implicar matrimonio, cuadrilátero, material alrededor de algunos planetas o incluso rizo. Adónde vayas con esta palabra dependerá del tema que elijas para tu historia.

También puedes buscar frases individuales y entrever alguna cosa a partir de ellas. Es posible que el tema de tu historia esté allí. Por ejemplo, si lees tu primera frase, que dice: «Ella caminó entre los contenedores de escombros manteniéndose alerta por las ratas», tendrás varios elementos temáticos de los que puedes tomar nota. Alguien que camine entre contenedores de escombros podría ser una persona sin hogar. Las ratas y los contenedores implican una especie de suciedad. Mantenerse alerta por las ratas implica una especie de miedo, o quizá hambre. Algunos de los elementos temáticos en esta frase dependerán de hacia dónde vaya el resto de la historia, si la protagonista es una sin techo o no, si se trata de un entorno familiar o no, de si realmente hay ratas o no las hay.

Escribe en los márgenes de tu relato cuáles son los posibles temas o las pistas de los posibles temas. Cuando un personaje parezca estar jugando con otro en la narración, tal vez estaría bien que escribieras «juegos» en el margen. Si el protagonista intenta alcanzar el éxito de ventas del trimestre, tal vez quieras escribir «competición» en el margen. Con un poco de suerte, algún tipo de tema común comenzará a aparecer. O una de tus anotaciones te llamará la atención por resultar especialmente relevante para esta historia. Rodea con un círculo aquellas palabras o frases que te parezcan especialmente conmovedoras, que parezcan indicar un tema mayor, o las piezas más esenciales del relato. No hagas nada con todas esas anotaciones todavía. Simplemente rodéalas con un círculo. Podrás volver a ellas más adelante, o incluso anotar algunas más, tal vez después de haberlas leído, y de pronto darte con la mano en la frente diciendo: «Por supuesto, trata sobre la importancia de

los héroes cotidianos».

Usemos *Buenas noches, Luna* de ejemplo una vez más. Si estuvieras escribiendo la historia de *Buenas noches, Luna*, podrías leer las frases una cada vez y tomar las siguientes notas:

Texto: «En la gran habitación verde».
Nota: vida. Profundidad. Soledad. Paz. Tranquilo.

Texto: «Hay un teléfono».
Nota: ocupación. Vida.

Texto: «Un globo rojo».
Nota: jugar. Diversión.

Texto: «Y un cuadro de una vaquita que salta sobre la luna. Y otro más con tres ositos en sus sillitas».
Nota: infancia. Canción infantil.

Más adelante en el relato podrías tener notas como las siguientes:

Texto: «Buenas noches, peine; buenas noches, cepillo».
Nota: noche/dormir para todo.

Texto: «Buenas noches, nadie. Buenas noches, papilla».
Nota: simplicidad. Dormir. El conejito se ha quedado dormido.

Con un poco de suerte, al acumular estos detalles, surgirá un tema. (En este caso: dormir). Este tema tal vez no sea exactamente el que acabes utilizando pero sin duda será más adecuado que la vaga noción que tenías antes. ¡Y yo que creía que la historia trataba de conejos!

Busques como busques tu tema, lo acabarás encontrando. Y entonces, ¿qué? Bueno, tal vez lo escribas en grandes letras mayúsculas en la primera página de tu historia o lo pongas en carteles por todo tu lugar de trabajo. O, si todavía estás dándole vueltas, quizá puedas preparar una lista con todos los temas posibles en una hoja de papel o en tu ordenador. O quizá tienes una memoria fabulosa para este tipo de cosas. Sea cual sea el método que uses, querrás mantener tu tema presente cuando vuelvas a trabajar en tu historia.

Tal vez te preguntes: «¿Qué ocurre si no elijo bien el tema?». A lo que yo te respondería: «Lo harás».

¿Por qué? Porque es importante que tengas confianza en tus habilidades. Así que lo elegirás bien. Eres la persona que mejor lo conoce. Así que el tema de tu historia será lo que descubras. Podrás hacer callar a tus amigos y familiares a gritos diciéndoles de manera enfática que tu historia trata sobre la muerte porque solo tú lo puedes decidir. Ellos pueden decidir, también, claro, y pueden estar en desacuerdo contigo, y eso es parte del juego de la ficción.

TU TURNO:

Toma uno de los relatos que hayas escrito para alguno de los ejercicios del capítulo anterior. Investiga cuál es

el tema que se oculta detrás de sus palabras. ¿Dice la situación de los personajes algo sobre la naturaleza humana? ¿Hay alguna frase o expresión que te llame la atención? No se puede decir dónde vas a encontrar las claves pero es probable que estén ahí. Una vez hayas identificado un posible tema, escríbelo. Entonces revisa el relato, teniendo el tema en mente. Si tienes que alterar algo o incluso deshacerte de la mayor parte de la obra original, hazlo. Los temas exigen atención.

El tema todo lo toca

Quizá recuerdes que he dicho que probablemente no trabajes mucho con el tema en el primer borrador de tu historia. Está claro que eso implica que no vas a escribir un borrador de tu historia, sino muchos. Y en el segundo, en el tercero, en el cuarto (etcétera) es donde vas pensar mucho sobre el tema.

Las decisiones que tomes sobre el tema influirán mucho en la revisión de tu historia. Por un motivo. El tema te ayudará a dar sentido a lo que hayas escrito. Si la búsqueda que hace la protagonista de sus llaves realmente representa una búsqueda más universal de la verdad, entonces tal vez sus visitas a la echadora de cartas cobren más sentido. Y quizá, mientras esté en casa de su madre pueda estar buscando *algo* en el álbum de fotos en lugar de limitarse a mirar las fotografías. ¿Qué está buscando? Es posible que su constante cambiar de cadenas en la radio del coche signifique algo más que solo que odia la música de las ondas. Está buscando algo. No lo encuentra. El tema no solo nos brinda una forma excelente de revisar nuestra historia, sino que nos permite expandir o revivir la trama de una forma más natural y profunda. Continúa cultivando esos hilos temáticos. Elígelos. Permite que den forma a tu historia.

Conocer tu tema te permite tomar decisiones importantes sobre lo que tienes que mantener y no mantener de la historia. Si mi historia tratara de, pongamos por caso, la inmortalidad, entonces cualquier cosa que no se relacionara de alguna manera con la inmortalidad se podría eliminar. Y podría añadir cosas a mi historia sin temor a confundirme o a confundir. Siempre que lo que escribiera tuviera algo que ver con la inmortalidad, caminaría sobre seguro.

Podría acabar mirando una frase durante una hora, pensando: «¿Tiene que ver esta frase con la inmortalidad?». Al final, quizá esa frase específica no importe tanto. Quizá sea justamente la frase que necesitas para llevar al personaje desde la puerta hasta la cocina. Tal vez lo que haya en la cocina tenga que ver con la inmortalidad. O puede ser que ella solo quiera un bocadillo de pepino y no se lo puedes negar porque tiene hambre.

Pero una vez encuentras tu tema y comienzas a trabajar con él en el proceso de revisión, deberías centrar la historia con ese tema en mente y hacer que casi todo, si no todo, se relacione de alguna manera con tu tema. Así, la historia ganará profundidad, ya que la repetición de los elementos temáticos se condensarán de manera natural, unos con otros, creando una especie de resonancia en la historia. La repetición del tema es algo positivo. Si eres capaz de ofrecer suficientes elementos relacionados con tu tema, el lector tendrá una imagen más clara de una historia con un núcleo, en lugar de una historia que avanza de modo parecido a como avanza la vida, sin estructura ni resonancia.

A estas alturas tal vez te estés preguntando dos cosas: 1) ¿Se relaciona *realmente* con el tema casi todo lo que tengo en la historia? 2) ¿Cómo reviso una historia de tal forma que casi todo en ella se relacione con el tema? Buenas preguntas, ambas. Creo que la mejor manera de responder a estas preguntas es analizar una historia específica desde el punto de vista de su tema. Como, en este libro, hemos estado analizando «Catedral» de Raymond Carver, usémoslo. Mientras lo hagas, tal vez seas capaz de comprender cómo tomó Carver sus decisiones uniendo su tema a todos los principales elementos del oficio de la creación de obras de ficción al hacer pasar esta historia por el proceso de revisión.

Para empezar, deberíamos meditar acerca de cuál es realmente el tema de «Catedral». Si tuviera que definirlo claramente, y lo tengo que hacer, probablemente diría que el tema de «Catedral» es que «la verdadera visión es mucho más profunda que la capacidad física de ver».

Carver comienza a trabajar en su tema justo desde el principio. La historia comienza:

> Un ciego, antiguo amigo de mi mujer, iba a venir a pasar la noche en casa.

Y unas pocas líneas más adelante, el narrador dice:

> Su visita no me entusiasmaba. Yo no le conocía.

Ya estamos teniendo la sensación de que el narrador, aunque es un hombre que ve, sin embargo es ciego emocionalmente. Y lo detectamos por su falta de interés en conocer al amigo de su mujer. El amigo se llama Robert pero el narrador tiene tan poco interés por el tipo que siempre se refiere a él como «el ciego». De hecho, el narrador no se interesa demasiado por nada. Se arrastra por la vida a ciegas y sin ser consciente de casi nada. Es ciego ante Robert y su mujer porque todo lo que aprende sobre él está limitado por su obsesión por su ceguera. Le impresiona conocer a un ciego que lleva barba y no gafas oscuras y que fuma y que tiene un historial laboral complejo. El narrador tampoco es consciente de su mujer ni de sus intereses. No se mete en su poesía ni en la poesía en general y no quiere mirar con detenimiento su pasado ni, por la misma razón, su presente. Lo más importante es que ni siquiera parece querer ser consciente de su propia vida: su trabajo, sus malos hábitos, etcétera. Nos da la impresión de que su noche ideal consiste en emborracharse, colocarse y ver la tele. Quizá su desinterés personal sea el motivo por el que nunca llega a desvelar su *propio* nombre.

El protagonista, el narrador, encaja perfectamente con el tema de la historia. Pero también lo hacen los otros dos personajes. Si el hombre que puede ver físicamente es emocionalmente «ciego», eso ayuda para que el personaje que es físicamente ciego sea alguien que puede «ver» en el sentido emocional. Eso es lo que ocurre con

Robert. Abraza la vida con ganas, y parece interesarle todo lo que se cruce en su camino. Tenemos la sensación de que amaba a su recién fallecida esposa y que ha cultivado muchas amistades, e incluso su manera vital de beber y fumar parecen ser herramientas sociales que le sirven de apoyo. Eh, pero si hasta tiene dos televisores y prefiere el que es en color…

La mujer del narrador, el otro personaje de la historia, parece ser una persona absolutamente encantadora, que valora su amistad con Robert y hace todo lo que está en su mano para tratarlo bien. Si la mujer fuera una bruja, tal vez comprendiéramos por qué el narrador no la valora pero su encanto refuerza la «ceguera» emocional de su marido.

Estas importantes características de los personajes quedan claramente reveladas en casi cada una de las líneas de diálogo de la historia. Por ejemplo:

> —Voy a servirle una copa —dije—. ¿Qué prefiere? Tenemos un poco de todo. Es uno de nuestros pasatiempos.
> —Solo bebo whisky escocés, muchacho —se apresuró a decir con su voz sonora.
> —De acuerdo —dije. ¡Muchacho!—. Claro que sí, lo sabía.
> Tocó con los dedos la maleta, que estaba junto al sofá. Se hacía su composición de lugar. No se lo reproché.
> —La llevaré a tu habitación —le dijo mi mujer.

Está todo ahí: el desinterés del narrador, la sociabilidad de Robert y la dulzura de la esposa. Lo que dicen los personajes apoya el tema, aunque, por supuesto, ellos no lo saben.

Carver eligió el PDV en primera persona para esta historia y, con relación al tema, parece haber sido una elección inspirada. No solo estamos observando la falta de «visión» del personaje, sino que estamos experimentándola con él al vivir dentro de su mente. Curiosamente, la ceguera del narrador le convierte en un narrador un tanto informal. No confiamos en sus opiniones y tenemos razón al no hacerlo. Nos dice cosas propias de una mente estrecha que nosotros, los lectores, sabemos que son tonterías, como:

> ¡El ciego, fíjense en esto, llevaba barba crecida! ¡Un ciego con barba! Es demasiado, diría yo.

Observa también cómo la voz del narrador refuerza su falta de «visión», puesto que está teñida de cinismo e ignorancia. Durante toda la historia, el PDV y la voz trabajan mano a mano, de manera perfecta, para transmitir el limitado alcance del narrador.

Quizá te estés preguntando qué ocurre con la ambientación. Toda la historia se desarrolla en la casa del narrador. Pero nunca recibimos una imagen demasiado real de cómo es esa casa. Por lo general, Carver es parco en detalles, pero eso parece especialmente adecuado en este caso. Incluso en su propio hogar, el narrador parece incapaz de «ver» las cosas. Esta falta de detalles o de «hacernos ver» se extiende realmente a la mayoría de las descripciones de este relato. No hay nada —la casa, la comida, el licor, la esposa— que se describa con algún detalle o especificidad.

Observa la apatía en una descripción como la que sigue:

> Terminaron las noticias. Me levanté y cambié de canal. Volví a sentarme en el sofá.

De no haberlo tenido claro, tal vez nos viéramos tentados a creer que Raymond Carver no era un buen escritor. Pero lo es, porque funde su PDV con su voz y las decisiones que toma sobre las descripciones para revelar completamente la «ceguera» del narrador y, así, el tema de la historia. Y, de forma reveladora, las descripciones se vuelven más específicas y vívidas cuando el narrador por fin comienza a «ver», hacia el final de la historia y cuando está atento a un documental sobre catedrales en la televisión:

> La cámara enfocó una catedral a las afueras de Lisboa. Comparada con la francesa y la italiana, la portuguesa no mostraba grandes diferencias. Pero existían.

Ahora este narrador tan increíblemente ajeno a todo está empezando a percibir incluso la diferencia entre las catedrales portuguesas, las francesas y las italianas. Todo un cambio.

El tema aparece en cada avance de la trama. La trama suele ser una ilustración viva del tema, el tema en movimiento, podríamos decir. Si muestras el tema a través de las acciones de tus personajes, entonces nunca necesitarás realmente decirlo, y en esta historia, Carver nunca lo hace.

Como ya vimos en el capítulo 3, la gran pregunta dramática de esta historia es si nuestro narrador llegará algún día a «ver» de verdad, lo que sin duda encaja perfectamente con el tema «la verdadera visión es mucho más profunda que la capacidad física de ver». Todos los hechos recogidos en la historia, desde el principio hasta el final, empujan al narrador cada vez más cerca del momento en el que finalmente llega a «ver». El narrador intenta con todas sus fuerzas mantenerse ajeno y Robert nunca se rinde ante él, mostrándose encantador e inquisitivo y atento hasta que finalmente el narrador se ve sencillamente incapaz de resistirse a la «visión» de Robert y a sus ganas de vivir. Al alcanzar el clímax significativo —en el que el narrador dibuja una catedral—, la trama y el tema se unen en un momento glorioso.

En el clímax encontramos a estos dos tipos viendo una catedral en la televisión. Bueno, no. El narrador, que tiene la visión física, ve la catedral. Robert, el ciego, está claro que nunca ha visto una catedral. Entonces, ¿qué ocurre? El hombre que ve describe la catedral al invidente, a petición de éste. Solo que, como el hombre que ve está emocionalmente «ciego», no sabe cómo describirla. Y le confiesa a Robert:

> Soy incapaz.

Lleva mucho tiempo siendo como es. No sabe cómo ser de otra manera. ¿«Verá»

alguna vez? Quizá sí, quizá no.

Pero el ciego, Robert, insiste porque, por supuesto, él sí posee la verdadera «visión». Sabe que el narrador no puede «ver». Sabe que eso es importante para ayudar a ese hombre o quizá para ayudar a su amiga que se casó con este hombre emocionalmente «ciego». Así que Robert anima al narrador a que coja papel y un lápiz y los dos se sientan en el suelo y el narrador intenta dibujar la catedral con la mano del ciego apoyada sobre la suya, la que realiza el dibujo. Robert dice que eso le ayudará a hacerse una idea de la catedral, pero quizá solo quiere ofrecer al narrador la valentía necesaria para cumplir su tarea. Y el narrador cumple su tarea. Acaba consiguiendo dibujar una catedral. Una vez lo ha hecho, cierra los ojos. Y finalmente, como un milagro, puede «ver».

Y tal vez a estas alturas tú también estés viendo cómo convergen lentamente cada uno de los elementos principales del oficio en este relato breve hacia su tema. Hay otra cosa más que merece la pena señalar, el símbolo de la catedral. En una historia, algo se convierte en símbolo cuando adopta un significado que va más allá de lo que realmente es. Los símbolos no son algo que debiera preocupar en exceso a los escritores; más bien al contrario, deberían emerger de manera natural, como probablemente ocurriera en este relato. Pero en algún punto, Carver debe de haberse dado cuenta de que las catedrales eran algo simbólico porque eligió titular su relato «Catedral».

¿Por qué una catedral? Piénsalo. Las catedrales tal vez sean las estructuras más magníficas e imponentes hechas por el hombre en la tierra y se construyeron para acercar los hombres a Dios, para elevar el alma humana a las mayores cumbres a las que pudiera llegar. Cuando el narrador aprende a «ver» una catedral, se ha elevado a sí mismo hasta donde puede llegar. Para cuando llegamos al desenlace de la historia, no solo tiene el narrador la capacidad física de ver, sino que ha viajado más profundamente hasta conseguir su «verdadera visión». A lo grande.

TU TURNO:

Retoma tu obra favorita de ficción, aquella para la que definiste el tema. Hazte con una copia. Céntrate en varias páginas del texto. Escribe todo lo que veas en ellas que parezca relacionarse con el tema que hayas elegido para la obra. Cualquier cosa vale: los personajes, la ambientación, la voz, el título, la primera frase… Si no pareces encontrar gran cosa que se relacione con el tema, ¿qué te dice eso? ¿Que el tema se ha ilustrado con mucha sutileza? ¿O que no se ha ilustrado lo suficiente? ¿O que te has equivocado de tema?

¿Puedes hacer lo que hizo Carver con su historia en tus propios relatos de ficción? Como se suele decir, ¿puedes probar esto en casa? Por supuesto que sí. Solo tienes que descubrir el tema de tu relato, después de un borrador o dos, y entonces revisar y revisar. Y con cada revisión debes buscar maneras de hacer que tus decisiones fluyan suave y delicadamente dentro de la vasija de tu tema. Si te resulta difícil, haz como el narrador de «Catedral»… simplemente cierra los ojos y trata de «ver».

CAPÍTULO 10

Revisión: los escritores de verdad revisan

por Peter Selgin

Escribo ficción por los mismos motivos por los que la gente cree en Dios, para encontrarle un significado y un orden a la vida o por lo menos para darle algún tipo de forma aquí o allá. Igual que muchas otras personas, me siento incómodo con el caos y el desorden. El estudio en el que trabajo contiene una mezcla de estanterías, librerías y superficies organizadas, tarros cuidadosamente rellenos de objetos para la escritura, y cuadernos clasificados por tamaño, categoría y fecha, todos ellos al alcance de mi brazo. Soy patológicamente ordenado. Pero no soy para nada el único que es así. Si quieres encontrar pruebas condenatorias de la fijación que tiene el hombre con el orden, no hace falta que mires más allá de los cielos: ¿qué son las constelaciones, sino ordenados recuadros donde hemos enclaustrado las estrellas? La Osa Mayor es una ficción cósmica.

Cuando enseño a escribir ficción, asusto a mis alumnos nada más empezar anunciando que no voy a enseñarles a escribir porque da la casualidad de que *no sé* hacerlo. Solo les podré enseñar a revisar, a replantearse lo que hayan escrito, y a volver a revisarlo. La escritura, poner algo sobre el papel, depende realmente de ellos. Una vez hayan escrito algo —cuando ya estén preparados para crear orden a partir del caos— entonces tal vez tenga algo que ofrecerles.

Los primeros borradores

Antes de decidir cómo se debe revisar un texto, resulta útil tener *algo* para revisar, es decir, una primera versión o borrador. «Lo único que importa —dijo Hemingway sobre los primeros borradores— es que lo acabes». En todos los demás sitios he oído que un primer borrador ha de escribirse desde el corazón mientras que los posteriores han de implicar a ese otro órgano más crítico: el cerebro.

Papá Hemingway, que no era de los que tenía pelos en la lengua, también llamaba a las primeras versiones «excrementos». Eso es duro pero también liberador. Lo único que *debe* hacer un primer borrador es acabarse. Pon algo sobre el papel. Lánzate, sin vergüenza, muéstrate del todo irresponsable y caprichoso, incluso, pero escribe algo.

Y recuerda: al escribir los primeros borradores, no deberías revisarlos. Una escritora amiga mía posee una colección de gorros y se pone uno —una gorra roja de béisbol con la palabra KEROUAC bordada en oro sobre la visera— mientras escribe sus primeras versiones y otro —un gorro chino, tutti-frutti, en forma de embudo—, al revisarlos. Admito que eso es exagerar las cosas y también me parece raro que el embudo sea el de la revisión, pero sí que ilustra mi idea: aunque comparten el objetivo de crear una obra de arte literaria, revisar y escribir son dos disciplinas diferentes que requieren temperamentos distintos y destrezas distintas. La mujer del gorro rojo se deja guiar por el instinto y la emoción. Es medio poeta, medio simio. Pero quien se calza la gorra china tutti-frutti debe mostrarse como un juez sin piedad, evaluar cada una de las palabras, frases y párrafos con un destornillador en una mano y un bisturí o un hacha en la otra.

Se hayan inspirado en lo que se hayan inspirado, los primeros borradores siempre pueden mejorarse. «En este trabajo no se puede ser sentimental», escribió Daphne du Maurier respecto al oficio del corrector. Y aunque la revisión tal vez no tenga nada de sentimental, y pueda ser a veces aterradora, fría y brutal, también puede resultar placentera. Con experiencia, el escritor de obras de ficción aprende no solo a encontrar y resolver problemas técnicos, sino a darse cuenta de que resolver problemas del manuscrito puede ser algo tan creativo como redactar ese primer borrador. De hecho, la revisión puede resultar apasionante así que ten cuidado, tal vez nunca te quieras desprender del gorro chino de tutti-frutti.

Sin embargo te muestras reacio. Has terminado tu primera versión. Está sobre tu escritorio, junto a tu ordenador, una pila de papeles salpicados de palabras, tus palabras. Tal vez hayas trabajado arrastrado por un impulso creativo, siguiendo la famosa máxima de Jack Kerouac: «Primer pensamiento, mejor pensamiento», arrojando frases sobre el papel como Jackson Pollock arrojaba pintura sobre el lienzo. O quizá lo hayas hecho con precaución y frialdad, como William Styron quien, al

escribir sus novelas extralargas se sentía obligado a pulir cada una de las frases hasta alcanzar la perfección antes de pasar a la siguiente, haciendo que su prosa perfeccionada se pegara como el sarro a los dientes. Sea como sea, crees que el trabajo está hecho. Y quizá lo esté.

Pero lo más probable es que no sea así. Pocos de nosotros somos William Styron, que bautizó su propio método con el apodo de «infierno». Sé honrado contigo mismo y admitirás que por cada frase arrojada sobre el papel como si fuera un relámpago de Zeus, hay otras diez que hay que extraer como hortalizas del humilde suelo, del que surgen cubiertas de tierra y estiércol.

Algunos escritores pueden sentir que una vez que su genialidad desnuda se ha vertido sobre el papel, depende de otra persona limpiarla; que para eso están los editores. En los viejos buenos tiempos de las editoriales tal vez eso fuera más o menos así. Pero aquélla era una época en la que tipos como Thomas Wolfe podían colocar un manuscrito tan voluminoso y desaliñado como él mismo sobre el escritorio de un editor y esperar que se publicara…y lo conseguían, siempre y cuando el editor fuera Maxwell Perkins, el legendario editor de Scribner que llevó a Wolfe y a otros notables a la imprenta.

Por desgracia, aquellos días quedaron atrás, igual que quedaron atrás hombres como Perkins. Hoy el editor medio es una criatura agobiada, con más cosas urgentes por hacer que editar tu novela o tu historia. Si oscureces su escritorio con un manuscrito que necesite revisión, lo leerá «muy rápidamente». Así que quien debería revisar eres tú. De hecho, si todavía no existe el típico adhesivo para coches, deberían crearlo: LOS ESCRITORES DE VERDAD REVISAN.

El preludio a la revisión

Sin embargo, antes de que pueda comenzar la revisión, antes de sajar y abrir el cuerpo de nuestras historias y novelas y jugar a buscar tumores, cuerpos extraños y signos de hemorragia interna, nuestras palabras y nuestras emociones deberán haberse enfriado, recuperado la sobriedad y descansado. El insomnio, la intoxicación, las pasiones frenéticas y/o demasiada cafeína no son algo deseable en un cirujano.

Así que no comiences a revisar si estás en medio de un éxtasis creativo o si te sientes enfadado, molesto, agotado, deprimido o lleno de dudas, temores o desprecio. ¿Ya has impreso tu primer borrador? Bien. Déjalo reposar. Haz otra cosa durante un tiempo, trabaja en otro proyecto, tómate dos semanas y vete de viaje por las islas griegas con tus acuarelas y tu equipo de buceo. Sumerge tu cuerpo en el vino color mar y deja que tu manuscrito se enfríe. Se ha dicho que la distancia hace que el corazón añore. También hace que la revisión sea más fácil. Una paradoja: cuanto menos reconozcamos nuestra propia obra, mejor equipados estaremos para juzgarla. Al igual que la distancia hace que el corazón añore, la familiaridad provoca desprecio o, lo que es peor, una falsa sensación de inevitabilidad, convirtiendo nuestras frases en los surcos de una carretera muy utilizada.

Pero no hace falta que te alejes tanto como Neil Armstrong para obtener distancia de tus palabras. Algunos escritores escriben por la mañana y revisan lo que han escrito por la tarde o por la noche. Otros esperan al día siguiente, cuando pueden estar seguros de que ya no adoran u odian lo que escribieron el día anterior. Revisar con prisas tiene sus peligros. He aquí lo que Virginia Woolf escribió en su diario:

> Cuando volví a leerlo (un anochecer muy gris) me pareció tan soso y monótono que ni siquiera «sentía» el ambiente; está claro que no tenía carácter. Por la mañana procedí a tachar y reescribir, con la esperanza de animarlo y (tal y como sospecho porque no lo he vuelto a leer) destruir la única virtud que poseía, una especie de continuidad; porque lo escribí originalmente en un estado adormecido que de todas maneras no se interrumpió […]. He mantenido todas las páginas que eliminé para que pueda ser reconstruido exactamente como era.

Woolf hace bien en defender que debemos guardar todos los borradores. Y de haber dispuesto de más tiempo, tal vez tampoco se hubiese deshecho de la Wedgwood con el agua sucia.

Pero ¿qué ocurre si después de uno o dos días sigues sin ver claro lo que has escrito y no te puedes permitir un viaje a Grecia y no dispones o no quieres disponer del lujo de darle más tiempo a ese texto? ¿O si tienes un plazo límite y el aliento caliente de tu editor te quema los pelillos del cuello? ¿Cómo se puede entonces enfriar un manuscrito con rapidez y hacer que todas esas palabras que tanto te suenan te resulten menos familiares?

Intenta leer tu obra en voz alta, con un lápiz recién afilado en la mano. Lee en voz

alta y clara lanzando cada palabra como si fuera una piedra contra un público imaginario. Imagina que en algún lugar de ese público está tu lector ideal. Tal vez sea tu escritor favorito, el fantasma de Jane Austen o Bill Faulkner. Míralos ahí sentados con sus propios lápices afilados o, en el caso de Faulkner, con la petaca de *bourbon*. Al leer, imagina las reacciones que se reflejan en los gestos de su cara, cómo se mueven en sus asientos, cómo fruncen el entrecejo, sonríen o se encojen ante ciertas palabras. Y escúchate a ti mismo. Las palabras nos suenan diferentes de como las vemos con los ojos. No solo oirás los ritmos defectuosos y los errores de lógica, sino el lenguaje pretencioso, los tópicos, las digresiones y un montón más de pecados. Te sorprenderá ver cuántas correcciones efectúa tu lápiz sobre el papel. Si leer en voz alta para el fantasma de Faulkner te resulta demasiado intimidador, elige un público imaginario más benigno, tu abuela o el profesor del instituto que te puso una matrícula por aquel ensayo sobre la búsqueda de trufas en Normandía con el loco de tu tío francés.

A algunas personas ni siquiera les gusta ir al cine solas y se negarían a leer en voz alta para sí mismas, en cuyo caso deberán encontrar una persona que las escuche mientras leen. No debe tratarse de un editor, ni siquiera de otro escritor, sino de alguien a quien le gusta que le lean (¡te lo creas o no, ese tipo de personas existe!). No necesitan hacer comentarios. De hecho, es mejor que no los hagan. No están ahí para criticar sino para reaccionar, para ayudar al escritor a oír lo que necesita escuchar en sus propias palabras.

O haz que alguien te lea tus palabras a *ti*. Que alguien te devuelva tus propias palabras en otra voz —con sus inflexiones, sus dudas, su risa, sus lágrimas, sus estremecimientos y sus embarazos—, esa lectura ajena puede mejorar muchísimo el proceso de revisión. También puedes leer tus palabras ante una grabadora y después escucharlas. Yo prefiero un cuerpo cálido.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito, tal vez de alguno de los ejercicios anteriores. Léelo en voz alta. Mientras lees, toma notas sobre lo que crees que se podría mejorar. Si te aburre lo que lees, es muy probable que también aburra a tus lectores. Pregúntate por qué tu obra es tan poco emocionante. Y deberías tratar como sospechosa cualquier palabra o frase que te haga (o a tu lector imaginario) estremecerte o sentirte incómodo. Para conseguir puntos extra, revisa la obra basándote en las notas que hayas tomado.

Todavía quedan otras dos soluciones. La primera es tan simple que resulta embarazosa y sin embargo funciona. Imprime tu capítulo o relato con una letra inusual pero legible. Tus palabras te parecerán extrañas y podrás comenzar a revisarlas.

La solución final consiste en obtener ayuda, si tienes la suficiente suerte para conocer a algún lector comprensivo con buenas dotes de editor. Cuando digo «comprensivo», me refiero a que comprenda tus intenciones y tu estilo. Con su

profesión llena de escritores en ciernes, los editores profesionales no son difíciles de encontrar; si lo pagas podrás elegir el que quieras. Pero ten cuidado, incluso el editor más costoso y experimentado podría equivocarse del todo, no ser el adecuado para tu tipo de escritos. Y hay muchos buenos escritores y escritoras a quienes algún editor «experto» les ha arrancado las entrañas de su prosa. ¿Recuerdas ese último corte de pelo horrible? Los editores son como los peluqueros. Si encuentras uno bueno, considérate bendecido y encadénate a él. O mejor aún, dale tu manuscrito y vete a Grecia.

Dicho esto, ten en cuenta que ningún consejo de ningún editor ha de seguirse al pie de la letra. Ése es tu trabajo. Tú eres el que tiene que decidir cuándo debes escuchar sus sugerencias o si es mejor rechazarlas. A veces los esfuerzos de un editor mejorarán y limpiarán una prosa que tú prefieres desaliñada y sucia. Recuerda también que los editores tienden a ser demasiado cautelosos. Como dijo Tennessee Williams a Gore Vidal después de que este último terminara de revisar sus relatos cortos, «has corregido todos mis errores y ¡son lo único que tengo!».

El proceso de la revisión

Así que estás dispuesto y preparado para revisar. Pero ¿qué revisar, cómo revisar y cuánto revisar?

Revisa hasta que te sangren los dedos.

DONALD NEWLOVE

No la j——— demasiado.

LAWRENCE DURRELL

Dos grandes escritores, dos consejos aparentemente irreconciliables. ¿Cómo reconciliarlos? ¿Qué consejo seguir?

El objetivo de las múltiples versiones consiste en descubrir lo que estamos escribiendo y refinarlo hasta que alcance su forma última. Imagínate un pintor con su lienzo. Pinta todo el día, tal vez durante días, y luego rasca la pintura y comienza de nuevo. Tal vez repita este proceso docenas de veces o más, antes de llegar a hacer una obra maestra. ¿Habrá malgastado todos esos esfuerzos? Por supuesto que no; todos forman parte del proceso.

En principio, las revisiones significan volver a ver, alcanzar una nueva visión. De nuestros primeros borradores quizá solo podamos elegir un buen personaje o una escena o quizá una descripción, una primera frase, quizá un tema… el resto será una mortaja de palabras eliminables. Y, sin embargo, si han servido para cualquiera de esos hallazgos, ese trabajo no habrá sido en vano.

Una sugerencia: si has acabado el primer borrador, empieza otra vez. Coloca una nueva hoja de papel en blanco o abre un nuevo documento en tu ordenador y comienza a teclear, esta vez con una idea clara o más clara de lo que estás escribiendo. Haz referencia al borrador si contiene algo que lo merezca. D. H. Lawrence así lo hizo tres veces con *El amante de Lady Chatterley* y creó tres novelas sobre el mismo tema sin referirse jamás a las versiones existentes. Las viejas palabras pueden bloquear nuevas ideas.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito, tal vez para uno de los ejercicios anteriores. Vuelve a imaginarte la obra. Léela varias veces, preguntándote qué es lo más original o poderoso del relato. Podría ser un personaje, un tema, una idea suelta, incluso una única frase. Y lánzate. Elimina todo menos ese algo único y comienza de nuevo a escribir el relato desde la nada.

Pero dos borradores tal vez sean solo el comienzo. No sería la primera vez que un escritor tenga que pasar por veinte versiones o más para escribir una única historia. Lo sé. Yo lo he hecho. Y veinte borradores más tarde algunas de esas historias

todavía siguen recogiendo polvo en un cajón, sin publicarse. ¿Me convierte eso en un tonto? No, porque después de *veintiún* borradores tal vez lo publique. Por otro lado, me han publicado algunas historias para las que solo necesité dos borradores.

Lo que pasa es que algunas historias son más fáciles de escribir que otras. Pero también merece la pena escribir las difíciles. Prepárate para que tu trabajo pase por muchas revisiones. Raymond Carver, uno de los mejores escritores de relatos cortos de ficción del país, ha confesado que revisaba sus historias una media no inferior a doce veces. Entendía como nadie que los escritores de verdad revisan.

La imagen completa

Si un primer borrador es el lugar en el que se debe escribir desde el corazón, sin preocupaciones, los siguientes son el lugar en el que preocuparse por *todo* y prestar atención a cada uno de los sabios consejos sobre revisiones que pueblan este libro. Podrías decidir dedicar borradores completos a un único elemento del oficio. Tal vez repases cada escena afinando únicamente el diálogo y después dediques el siguiente borrador a mejorar los elementos del tema. Sea cual sea tu enfoque, antes de centrarte en lo pequeño —como si vas a usar un guión o un paréntesis— asegúrate de que lo grande está bien.

Algunas de las cosas grandes que debes considerar:

Los personajes. Si uno se pone a pensarlo, la verdad es que lo que a la gente le interesa es la propia gente. Por eso leen relatos de ficción.

Algunas de las preguntas que te puedes plantear sobre los personajes de tus obras son: primero, «¿tengo todos los personajes que necesito para contar mi historia?». Si los tienes, «¿me puedo permitir perder unos pocos? ¿Puede mi protagonista tener dos colegas o uno, en lugar de tres?». Cuando te planteas el número de personajes con el que contar la historia, al igual que en otros asuntos, menos es más. Y también será menos trabajo.

Una vez hayas establecido que tienes todos los personajes que necesitas y no más, plantéate: «¿Es alguno de mis personajes demasiado soso? ¿Cumplen sus papeles de una manera demasiado perfecta o con demasiada palabrería?». Cuando asignamos a nuestros personajes papeles limitados y predecibles, en esencia los estamos condenando a convertirse en arquetipos, si no en estereotipos. Como escribió F. Scott Fitzgerald: «Comienza con un individuo y, antes de que te puedas dar cuenta, habrás creado un tipo. Comienza con un tipo y descubrirás que has creado… nada».

Finalmente pregúntate: «¿Tienen mis personajes la suficiente motivación?». Un personaje que carezca de metas por las que luchar, que exista a merced de las fuerzas externas, es lo que llamamos un cero. Cándido, de Voltaire, es un personaje así, al igual que lo es Mersault en la novela de Camus *El extranjero*. A no ser que estés escribiendo una fábula satírica o una novela existencialista, tus personajes deben querer cosas, desearlas con fuerza.

La trama. Si tuviera que elegir una fórmula para la trama, elegiría la del poeta inglés Philip Larkin que describió una historia como algo formado por tres partes: una introducción, un lío y un final.

Los principios son cruciales. Si el principio de una historia es flojo, es muy probable que nadie llegue al «lío», por no mencionar el final. A los escritores siempre

les repiten los editores y otros metomentodo que agarren a sus lectores por el cuello en el primer párrafo o en la primera página. A veces eso funciona. Hay algo irresistible en la primera frase de *Brighton, parque de atracciones* de Graham Greene:

> Hale supo que querían matarle antes de haber pasado tres horas en Brighton.

Pero no todos los lectores quieren que se les agarre por el cuello. Algunos prefieren ser suavemente seducidos, en cuyo caso un guiño malicioso o un dedo agitado en el aire podrían superar a un garfio, como ocurre con la insinuante primera línea de *Moby Dick*:

> Llamadme Ismael.

Lo que quiero decir es que no hace falta ser sensacionalista para resultar divertido, entretenido o interesante. Imagina que eres un invitado que acaba de llegar a una fiesta. Quieres causar una fuerte impresión a tus lectores. Puedes estrangular a la anfitriona; solo con eso lo habrías conseguido. O hacer tintinear tu copa y contar una historia con tu propia voz cautivadora, una historia cargada de encanto, excentricidad y detalles coloridos que tiene lugar en algún ambiente provocador y/o mágico. En otras palabras, puedes enganchar a tu lector sin romperle, ni tan siquiera arañarle, el cuello.

La otra buena noticia sobre las introducciones es que casi siempre se puede conseguir una decente si uno se limita a amputar los primeros párrafos, páginas o capítulos de un borrador, lo que los editores llaman con petulancia «limpiarse la garganta». Pregúntate: «¿Cuál es la primera cosa interesante que ocurre en mi historia?». Comienza ahí.

Tras haber terminado tu primer borrador, puedes estar seguro de que tendrá un lío, justo ahí, donde tiene que estar, en el nudo. El nudo se supone que es el contenido del bocata. Está formado por un acontecimiento o conjunto de acontecimientos que llevan al mayor evento de todos, el *clímax*. Como ya he dicho, motiva lo suficiente a tus personajes, y selecciona un número limitado de momentos significativos de sus vidas y, siempre que hayas elegido y dado forma a esas escenas en algo que se acerque a la perfección, el nudo te saldrá solo.

La pregunta que debes plantearte es: «¿He seleccionado de manera inteligente los acontecimientos necesarios con los que contar mi historia?». John Gardner habla de la «regla de la elegancia y la eficiencia», queriendo decir que si eres capaz de contar una historia en cuatro escenas, no lo hagas en cinco. Cuando en *El gran Gatsby* Fitzgerald nos pinta una maravillosa escena del protagonista arrojando sus camisas multicolores sobre la cama ante los brillantes ojos de Daisy, no siente la necesidad posterior de acompañarnos hasta el garaje de Gatsby para que nos muestre su Studz

Bearcat.

Con los finales, aunque apuntemos directamente a un punto en el horizonte, es mejor que no lleguemos a él con total precisión. También es bastante probable que no lo consigamos porque nuestros personajes, al tener sus motivaciones individuales, tal vez encuentren sus propias soluciones a sus metas y frustraciones, lo que a su vez acabará provocando consecuencias dramáticas independientes. Suponiendo que no todo vaya como esperabas, el desenlace de una historia debería ser poco predecible no solo para el lector, sino también para ti, el escritor.

Habiendo dicho eso, un final que sorprenda pero que resulte improbable, si no imposible, nunca resulta satisfactorio. El objetivo por alcanzar tanto en las novelas como en los relatos es un desenlace que resulte tanto sorprendente como inevitable. En una situación óptima, la primera respuesta del lector debería ser «¡Oh, Dios mío!» seguida poco después por «¡Pero, claro!», dado que un buen final es siempre el resultado de todo lo que ha ocurrido con anterioridad.

El punto de vista. Con frecuencia las decisiones sobre el punto de vista las dicta, por así decirlo, la naturaleza del material. Y la mayoría de las veces el instinto del autor no nos desvía. Pero contar una historia de una cierta manera por instinto no la convierte de manera automática en la única manera, ni mucho menos en la manera óptima o final de hacerlo.

Habiendo acabado tu primer borrador, pregúntate: «¿He elegido el mejor punto de vista posible? ¿Debería seguir con el punto de vista de este personaje o alternar entre varios personajes?». Éstas son, en verdad, grandes preguntas. Y no planteárselas sería un error. Si lo que has escrito funciona bien, ¿por qué cambiarlo? Pero por otro lado, si una historia o escena no funciona, el primer culpable a quien citar y poner bajo la lámpara del interrogador es el punto de vista.

Cada posible punto de vista tiene sus ventajas y sus desventajas. El PDV en tercera persona es el menos problemático. Una narración en tercera persona es más flexible y permite un registro más amplio de voces y una mayor perspectiva. Por otro lado, ¿quién querría leer *El guardián entre el centeno* en tercera persona? ¿O *Huckleberry Finn*? Si Melville hubiese escrito «Se llamaba Ismael», bueno, qué lástima. Un narrador en primera persona es todo intimidad, todo voz; estamos recibiendo los bienes directamente de la boca del protagonista.

Aunque una vez más, como narradora en primera persona la señora Bovary sería insufrible, por no decir imposible. Ni Jay Gatsby habría podido contar bien su propia historia, en absoluto.

Pero, elijas el PDV que elijas, mantén la coherencia.

La descripción. «Temed las abstracciones», dijo el poeta Ezra Pound. Y aunque se volvió loco, Ezra tenía razón en algunas cosas.

Al escribir descripciones querrás que tus lectores oigan, vean, huelan, gusten y sientan lo que tus personajes oyen, ven, huelen, gustan o sienten; necesitas sensaciones específicas que atraigan a los sentidos y no al intelecto. Aunque las palabras abstractas como *bello* y *misterioso* parecen transmitir cualidades de universalidad y atemporalidad, dejan a la mayoría de los lectores roncando. Decir: «Sally tenía un cabello rubio rojizo muy bonito» es casi como no decir nada. Pero «el cabello de Sally fluía como cobre y bronce hirviente dando vueltas en un torno giratorio hasta descender a ambos lados de su rostro…» vaya, eso sí que dice algo.

Con las descripciones, lo particular siempre gana a lo general, y lo concreto siempre gana a lo abstracto. He aquí a Shakespeare describiendo una tormenta:

LEAR.

Soplad vientos y rajad vuestras mejillas. ¡Bramad! ¡Soplad!
¡Soltad las cataratas y los huracanes
hasta anegar las torres y ahogar los gallos de las veletas!
Fuegos de azufre rápidos como el pensamiento.
Nuevos heraldos del rayo que parte los robles.
¡Quemadme las canas! Y tú, trueno estremecedor,
¡Aplasta la maciza redondez del mundo!
Rompe los moldes de la naturaleza y mata al instante todos los gérmenes
que hacen ingrato al hombre
¡Haz que retumbe tu vientre! ¡Escupe fuego! ¡Derrama lluvia!

Una vasta mejoría frente a «Era una noche oscura y tormentosa», ¿no estás de acuerdo? He marcado los modificadores cambiando el tipo de letra; hay unos pocos. Pero ¿qué modificadores utilizaba Shakespeare? «Ejecutores del pensamiento» y «embajadores del rayo» son nombres con función de adjetivos a fin de transmitir una sensación de objetos sólidos y en movimiento. Y respecto a los adjetivos, «horrísono» es concreto, casi se puede oír.

Sin embargo, al elegir detalles específicos, merece la pena mostrarse selectivo. Cuando D. H. Lawrence habla sobre los detalles, establece una diferencia entre lo que él llama «los rápidos y los muertos», en la que los rápidos son la parte vital y los muertos… bueno, están muertos. Las primeras cosas que percibas en una persona suelen ser las cosas «rápidas»; es probable que las demás ya estén muertas.

El diálogo. Unas pocas palabras sobre diálogo. Conciso: cuantas menos palabras para decir algo, mejor. Subtexto: lo que importa no es lo que dicen los personajes, sino lo que quieren decir. Ilógica: las personas son ilógicas, en particular cuando hablan y en especial cuando discuten. Acusatorio: y *deberían* discutir. Aprendemos mucho más cuando los personajes están en desacuerdo o tienen filosofías diferentes. El diálogo nunca debería parecerse a una grabación real; unas pocas horas en compañía de una transcripción de cualquier tribunal te hará entenderlo. Pero debería ser fácil de pronunciar, otro motivo más para que leas tus palabras en voz alta.

Intenta no forzar el diálogo en la boca de tus personajes. Si conoces bien a tus personajes y los has motivado de forma correcta, ya deberían saber lo que tienen que decir y cuándo decirlo, dejándote a ti el humilde papel de taquígrafo.

Presta atención a la relación entre las escenas y los resúmenes, entre los diálogos y las descripciones. (Esta cuestión tiene que ver con el ritmo además de con el diálogo y afecta a las decisiones que vayas a adoptar sobre qué acontecimientos debes reducir y cuáles ampliar). Un autor avezado mezcla las escenas y los resúmenes, entretejiendo y mezclando ambos, consciente de que las mejores narraciones son como viajes en la montaña rusa, con ascensos lentos de explicación que llevan a rápidas caídas de conflicto dramático. Pero no hay una única manera de construir montañas rusas. Y mientras algunos autores prefieren el diálogo al resumen (se me viene a la mente Elmore Leonard), otros, como por ejemplo Jens Christian Grondahl, autor de la novela *Silencio en octubre* (sobre un hombre cuya mujer le ha abandonado y que se pasa las 280 páginas del relato reflexionando sobre esta y otras cuestiones), lo evitan completamente. Cuando decimos que un relato de ficción tiene un ritmo rápido, estamos emitiendo un juicio cuantitativo y no cualitativo. Escribir ficción no es la Indy 500. A veces los más lentos y constantes ganan las carreras; de no ser así deberíamos aceptar que Thomas Mann, Virginia Woolf y Malcom Lowry, por mencionar tan solo unos pocos, son escritores de ritmo de caracol y, por ende, malos.

El escenario. El contexto lo es todo y nuestros destinos estarán determinados tanto por el paisaje como por la geografía. Si ambientáramos *La señora Bovary* en Beverly Hills en los años noventa, no tendríamos historia. Nuestros lectores tienen que poder situarse en el tiempo y el espacio de nuestras historias. Eso puede resultar tan sencillo como dejar caer una fecha aquí o allá, o tan sutil como un póster que anuncie la Administración de Obras en Desarrollo. Una historia que se ambiente en Los Ángeles incluirá una oleosa capa de contaminación, mientras que otra ambientada en Nueva Orleans desprenderá hierro colado y claveles del aire; un romance presentado en una «noche oscura y tormentosa» probablemente se desarrolle de manera diferente a otro en un día brillante y soleado. La ambientación no deja de ser un personaje que impone sus propias exigencias a la trama.

También debes buscar maneras de utilizar el escenario metafóricamente. La niebla ubicua a través de la cual vemos el Londres de *Casa desolada* de Dickens evoca a la perfección la deprimente opacidad del sistema de tribunales británicos que constituye el tema del libro. En *Housekeeping* [Gobierno del hogar] de Marilynne Robinson, la ambientación es también su imagen principal: un lago que ahoga, literal y figuradamente, tanto el pasado como el presente.

Los *flashback*. En una de sus primeras novelas, *El centauro*, John Updike dedica tres abigarradas páginas a llevar a su lector a un viaje sorpresa por la ciudad de Nueva

York que tiene poco o nada que ver con la escena en la que estaba y que se desarrolla en un coche de camino a una escuela en Brewer, Pennsylvania, una mañana nevada. Estrictamente hablando, este tipo de cosas es lo que los escritores llaman digresión, salvo que ésta no lo es. Updike se sale con la suya, por lo que lo llamamos *flashback*. En esencia, un *flashback* es una digresión que funciona. ¿Cómo consigue Updike salirse con la suya en un *flashback* de tres páginas? En primer lugar, porque escribe como John Updike, lo que nunca viene mal. En segundo lugar, sabiendo exactamente hasta dónde se puede alejar la atención del lector de una escena antes de que se le olvide totalmente o, lo que es peor, pierda interés.

Por lo tanto, una norma general (y para que quede claro, se trata de una norma que se puede incumplir) de los *flashbacks* es que sean cortos. Si un *flashback* insiste en convertirse en toda una escena, plantéate colocarla en algún otro lugar o concederle una sección o un capítulo propios.

La voz. En los primeros párrafos de un relato o de una novela estableces un contrato con tu lector. Acuerdas narrar un tipo de historia particular con una voz específica. Acuerdes lo que acuerdes hacer, al igual que ocurre con el PDV, aceptas hacerlo con coherencia. Y aunque sea el duende de las mentes pequeñas, la mitad de lo que hacemos los escritores lo hacemos en nombre de la coherencia.

Se podría incluso llegar a decir que lo que llamamos estilo es poco más que los tics y amaneramientos de un escritor que cobran coherencia a través de su revisión con el fin de producir la voz del narrador. Haz algo raro de vez en cuando y dirán que es un error; hazlo de manera constante y se convertirá en un estilo. Por consiguiente, un estilista será un escritor que preste una atención particular a lo que llamamos los detalles: el lenguaje, la puntuación, el uso de los recursos figurados, los ritmos de las frases, y la música general de las palabras. No os puedo enseñar a ser poetas, les digo a mis alumnos, pero sí os puedo enseñar a ser estilistas. Para los escritores de relatos de ficción, ambas profesiones se parecen mucho.

Pero la idea misma del estilo pone nerviosos a muchos buenos escritores y sus obras. Eso es porque muchos autores noveles adoran un ideal de estilo que no tiene nada que ver con la práctica. Piensa en un actor que quisiera parecerse y sonar a Marlon Brando quien, obviamente, nunca lo pretendió con su persona. Al igual que los actores nacen con ciertas características, cada escritor cuenta con ciertas habilidades y dones y debe aprender a trabajar usándolos a su favor, y no contra ellos.

Creo que el término «jerga de periodistas» lo acuñó Hemingway para describir un tipo de prosa que, como en la mayoría de los periódicos, se supone que se debe leer como mucho una vez. Si hay un libro o un relato que se lee dos veces o más, no será por la historia ni por la trama, sino por su lenguaje, por los placeres singulares que nos ofrece una organización específica de palabras. De ahí que si queréis que vuestras obras solo se lean una vez, os podéis saltar esta parte.

Con la jerga de periodistas, el lector recibe toda la información en el orden correcto. Pero las frases se quedan ahí sentadas; aunque son concisas, tienen poca música; hay personajes pero no voz. Y respecto a la poesía, la música o algo que se le parezca, no existe. Has contado tu historia y has hecho un trabajo adecuado y periodístico. Es decir, tu prosa es sosa o está muerta.

Intenta subir tu voz un tono. ¿Recuerdas «Se llamaba Ismael»? La tercera persona lo debilita. Pero supón que Melville hubiese continuado con su primera persona y escrito: «Me llamo Ismael». O: «Me llaman Ismael». O incluso: «Me puedes llamar Ismael». Francamente, si las comparamos con «Llamadme Ismael», las otras tres apestan. Esto no significa que poniendo todas tus frases en forma imperativa tú también puedas escribir una obra maestra. Significa que escribir con fuerza requiere arriesgarse, atreverse a tener un personaje fuerte como Ismael que golpea con sus primeras palabras como si se tratase de un martillo sobre acero al rojo vivo. O, en el otro extremo, tener las narices de permitir que un personaje como el protagonista de John Barth en *El fin del camino* se presente de la siguiente manera: «En un sentido, soy Jacob Horner…». De un modo u otro, el autor debe adoptar una postura con su material, debe asumir una posición de autoridad, incluso la autoridad de la debilidad, y mantenerla sin abandonarla jamás.

El tema. Como ya he dicho, leemos relatos de ficción para aprender cosas de la gente. Y aunque tal vez comencemos con algunas nociones sobre un tema, no necesitamos saber exactamente de qué estamos escribiendo hasta que lo hayamos hecho. Tal y como dijo el historiador Daniel J. Boorstin en su famosa frase: «Escribo para descubrir lo que pienso». Al escribir tropezamos con nuestros temas. Son el resultado, no la causa.

Sin embargo, cuando los temas emergen, nuestra responsabilidad como escritores es reconocerlos y subrayarlos. Por ejemplo, en *El gran Gatsby*, cuando Fitzgerald descubrió el tema de la avaricia financiera en su texto, decidió teñir la luz al final del muelle de Daisy de color verde y mencionarlo no una, sino varias veces, haciéndolo en el lugar más conspicuo de toda la novela, en su conclusión.

Los escritores no plantan los temas sino que los descubren y los nutren, haciéndolos resonar para el lector, vistiéndolos y desplegándolos. Y, si son tan buenos como Fitzgerald, lo hacen con una sutileza que roza la invisibilidad.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito, tal vez para alguno de los ejercicios anteriores. Revisa la obra, realizando algún ajuste importante como cambiar de punto de vista, pulir los diálogos, alterar la ambientación… Mientras revisas, oblígate a centrarte en ese único elemento del oficio. Si así lo deseas, podrás hacer una nueva revisión enfocada a otro de los grandes elementos del oficio. Con tantos elementos importantes con los que jugar, suele ser agradable centrarse en solamente una cosa cada vez.

Sudar lo pequeño

Ahora que hemos puesto lo grande en el lugar que le corresponde, ha llegado la hora de las microrrevisiones. Habrás oído decir: «No te ahogues en un vaso de agua». Ha llegado el momento de sacar las gotas del vaso. Pero no te preocupes porque esta parte puede ser tan divertida como ese febril primer borrador. Aquí es donde puedes afilar tu lápiz de editor y revisar tu texto hasta convertirte en lo segundo mejor que existe después de un poeta: un estilista literario.

Ha llegado el momento de que vuelvas a leer tu trabajo en voz alta. Cualquier cosa con la que tropieces tendrás que señalarla y replantearla. Merecerá la pena. También es un buen momento para que entregues tu obra a un colega en quien confíes y le pidas su opinión, pero tienes que tener bien claro que tú eres el juez final que decide lo que se queda y lo que se elimina.

Algunas pequeñas cosas a tener en cuenta:

La gramática y la puntuación. La gramática es una convención, algo con lo que está de acuerdo la gente culta y, como todas las convenciones, las almas creativas tienen libertad para alejarse de ella si tienen buenos motivos para ello. Al escribir esta frase, deletreo las palabras según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, indico una pausa con una coma después de la palabra «frase», comienzo mis frases con una letra mayúscula y las acabo con un punto. pero ke Pasaria si dezidihera no acerlo y me saltara la hortografia i la puntuhazion i husase solo minuskulas. Supongo que te confundiría o te dejaría a cuadros.

La gramática es una de las pocas cosas, tal vez la única, que hace que los escritores sigan siendo seres civilizados. Úsala. No lo hagas a ciegas ni sin pensarlo sino con el debido respeto a las mentes poderosas que le han dado cuerpo a lo largo de los siglos. Un párrafo sangrado es encantador y no entiendo por qué hay tantas personas que prefieren eliminar la sangría. Los signos de puntuación son personajes dramáticos: el exaltado signo de exclamación, el impulsivo guión, las tímidas comillas, el intelectual punto y coma. Una simple coma, mal colocada, puede cambiar totalmente las cosas. «Perdón, imposible colgar», es lo que escribió el paje del rey cuando lo que quería haber escrito era: «Perdón imposible, colgar».

Pero éste no es lugar donde impartir una lección de gramática, también puedes conseguir toda esa información en un bueno libro sobre el uso de la lengua. Además, si todavía no lo has hecho, cómprate una copia del *Manual del español urgente* de la Agencia EFE. Este modesto y pequeño libro no ocupa más espacio que *La tierra baldía* de T. S. Eliot y es igual de bueno. Todo lo que necesites saber sobre los usos y abusos del español está ahí y más. Y si quieres profundizar en las reglas gramaticales puedes consultar la *Nueva gramática básica de la lengua española* de la Real

Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española

No es que debas vender tu alma de artista a los señores de la Agencia EFE ni a ninguna otra persona. Pero antes de saltarte las normas, por lo menos conócelas. Solo cuando las domines las podrás incumplir con estilo. Si no, la gente podría pensar que eres tonto.

El menos que perfecto tiempo imperfecto. Cuando se trata de buena prosa, está claro que la conjugación en imperfecto —es decir, hablaba, iba, gritaban— no podía haber recibido un nombre más adecuado. Las palabras es, estaba y eran son todas variantes del verbo ser/estar que, de entre todos los verbos muertos, son los que portan la corona. Aunque elegimos la mayoría de los verbos por su poder evocador, ser/estar no nos pintan ninguna imagen en la mente, no transmiten ninguna acción, no afectan en lo más remoto la psique del lector. No dicen prácticamente nada. Para encontrar una palabra más muerta debemos buscar un artículo o una conjunción como *el*, *y* o *pero*.

Lo que nos obliga a plantearnos la pregunta: ¿por qué usan e incluso abusan los escritores del tiempo imperfecto? ¿Por qué escriben «Sam llevaba puesta una camiseta de rugby rosa» cuando podríamos decir con la misma facilidad que *se puso una*? ¿Por qué «Susan estaba corriendo» cuando si dijéramos «Susan corrió» habría llegado antes?

Es cierto que en el lenguaje oral la gente tiende a utilizar el imperfecto. Suena más cercano, más suave. Lo que explicaría que en el alegre, muy alegre mes de mayo, yo no «paseara» por la calle un día; «yo estaba paseando». Está claro que el pretérito imperfecto tiene su lugar y no es solo en las viejas canciones cursis. Aunque si se usa con demasiada frecuencia, solo por mero hábito, se convertirá en una avispa carnívora y nos robará la carne de una redacción en otros sentidos sana. El espacio ocupado por *estaba* lo podía haber ocupado algún otro verbo más fuerte, más activo. «Mi primo Gilberto estaba en la cocina. Mi primo Gilberto llenaba la cocina». Mejor.

Cuida tus metáforas. Una metáfora es un recurso poético por el que se describe una cosa con los términos de otra. «La boca de Lester es una alcantarilla abierta» es, esperamos, una metáfora. Añade la palabra «como» y tendrás la versión suavizada. «La boca de Lester es como una alcantarilla» es un símil. Mi norma, si es que tengo alguna, es la siguiente: si puedes convertir un símil en una metáfora sin confundir a la gente, hazlo. ¿Por qué decir «cómo» es algo si se puede decir lo que es? Tus lectores no son estúpidos. Saben que estás hablando en lenguaje figurado, y decírselo es un insulto. Y nunca debes insultar ni subestimar a tus lectores.

Y sobre mezclar metáforas: no lo hagas. Si el hotel art decó de tu novela empieza pareciéndose a un transatlántico, no lo conviertas en una tarta de bodas. Si una metáfora comienza siendo descafeinada, déjala descafeinada. Si el suelo del escenario

bajo los focos se parece a una «tira de arenosa playa», sus cambiantes y murmuradores bañistas se podrán comparar con el surf pero no con un campo de maíz en Kansas. Steinbeck escribió: «Las palabras se contagian de los sabores y olores como lo hace la mantequilla en el frigorífico». Las metáforas son cebollas. Ten cuidado o acabarás apestando todo lo que tengas en la nevera.

Cuida tus modificadores. Un modificador es una palabra —un adjetivo o un adverbio— que modifica a otra palabra. Es de esperar que al modificar, el modificador añada a la palabra modificada algún significado hasta ese momento inexistente. El problema de la mayoría de los adjetivos y adverbios es que son palabras muertas. Lo podemos ver en la expresión «Desesperadamente solo». La desesperación de la soledad queda implícita por el término «solo»; no necesita ayuda; se las puede apañar sola. Elige los sustantivos y verbos adecuados y no necesitarás adverbios ni adjetivos. Repasa y elimina cualquier adjetivo o adverbio que no esté haciendo gran cosa o que se pueda sustituir por un sustantivo o un verbo que realice un esfuerzo mucho mayor.

Está claro que no hace falta deshacerse de todos los adjetivos y adverbios. El motivo por el que los modificadores tienen mala fama es porque los escritores los utilizan mecánicamente y no como debieran usarse para lanzar a ciegas un sustantivo o un verbo a algún lugar en el que no haya estado jamás. Cuando en su novela *Trampa 22*, Joseph Heller, a quien le encantan los modificadores, describe la «cara rubicunda y monolítica» del general Dreedle, le añade algo a ese rostro que antes no estaba ahí. Cuando modifica un silencio con «austero», el lector oye silencio de una manera diferente. Y cuando dota a los obsequiosos médicos militares y coroneles con «bocas eficientes y ojos ineficaces», el lector sospecha que sabe exactamente lo que quería decir aunque no tenga ni idea. «Teme a tus modificadores», no significa que no los uses; ésa es la salida de los cobardes. Significa que los uses sin miedo, con valentía aunque con cautela, al igual que un chef utiliza las especias.

Asesina los tópicos. El novelista Martin Amis dice que todo escrito literario es una «campaña contra los tópicos». «No solo los tópicos de la pluma —escribe—, sino los tópicos de la mente y los tópicos del corazón».

Un tópico es una figura del lenguaje que en su día alcanzó cierta gloria. Érase que se era, la frase «está lloviendo a cántaros» era como un soneto digno de Shakespeare. Ahora no es más que un viejo y cansado tópico. Si hubieses sido el primero en acuñar la expresión tendrías todo el derecho del mundo a sentirte orgulloso. Pero no lo eres, ni yo tampoco, y si alguno de nosotros ponemos esa cadena de palabras en particular sobre el papel, excepto en forma de diálogo en boca de un personaje soso, deberíamos avergonzarnos. Se supone que somos escritores; se supone que debemos inventarnos nuestras propias cadenas de palabras para describir la lluvia.

Y eso es casi todo lo que hay que decir de los tópicos. Cuando leas tus borradores y tus ojos se posen sobre un grupo de palabras familiar, es muy probable que hayas utilizado un cliché. No tiene por qué ser tan obvio ni extravagante como: «está lloviendo a cántaros». «Un corazón de piedra» también es un tópico, al igual que lo son «ojos azul cielo», y cualquier cosa que se entregue a alguien «sobre una bandeja de plata». La mayoría de los tópicos son, de hecho, bastante prosaicos: «desesperadamente sola» lo es; al igual que «pétrea mirada», «abyecta pobreza» (¿es que la puede haber de otra naturaleza?) y «sudar profusamente» o «un frío que pela». Si se dice lo suficiente, hasta «el celestial árbol de estrellas cargadas de húmeda fruta azul noche», la más maravillosa frase de Joyce, corre el riesgo de convertirse en un tópico.

Vigila tus atribuciones. «Dijo» —esa, la más desvaída de las palabras— es la anfitriona perfecta para el diálogo: suave, discreta, prácticamente invisible, como el mayordomo de *Lo que queda del día* de Kazuo Ishiguro. Por lo tanto, deja de volverte loco buscando otras formas mejoradas para decir «dijo». No hay necesidad de explotó, ladró, suspiró, gimió. No hace falta que tus personajes entonen, pronuncien, o lo que es peor, «opinen» cosas o «escupan» o «espeten» opiniones. Ni hay buenos motivos para que afirmen algo «con» o «sin convicción», cuando podrían haber dicho igual de fácil sí. O mejor aún, no.

No quiero decir que «dijo» sea la única atribución permisible. En sus 340 páginas, ninguno de los personajes en la encantadoramente excéntrica *El hombre del brazo de oro* de Nelson Algreen jamás «dijeron» nada. Por el contrario, ellos: acordaron / querían saber / señalaron / aseguraron / respondieron / preguntaron / contaron / avisaron/ llamaron / lamentaron / decidieron / presentaron con astucia. Algren es un maestro en evitar «decir». Por otro lado, Robert Stone, no menos autor, nunca usa ninguna otra atribución. Ambos son hombres valientes y honorables.

Excomulga esos latinajos. Según mi definición, un latinismo es una palabra innecesariamente corpulenta que se suele derivar del latín cuando una más simple y sencilla bastaría. Ergo, no hagas que la gente «converse» cuando pueden «hablar». Si Hank va a la tienda de bebidas alcohólicas, podrá «comprar» una de Rock and Rye; no necesita «adquirirla». Y respecto a palabras como abigarrado, pergeñar, beneficioso, extrapolar, reanudación, extemporáneo y preliminar (por ofrecer solo algunos ejemplos «ejemplares»), pertenecen a informes anuales plagados de jerga y no a una buena obra de ficción.

¿Por qué hay tanto escrito académico malo? Porque es pretencioso, porque imita la escritura clara y concisa aunque no es ni una cosa ni la otra. La gente dice que los abogados escriben mal. Pero la escritura legal, bien hecha, puede ser magnífica (ver la opinión del juez Woolsey sobre *Ulises*). Los escritos legales malos no lo son por

ser legales, sino por ser *malos*. Parafraseando a Tolstói, todo escrito malo es malo en más o menos el mismo puñado de aspectos, el peor de los cuales es ser pretencioso.

La forma más fácil de ser pretenciosos es usar palabras pretenciosas, palabras como «verificar» o «perpetrar». «En este momento en el tiempo hemos podido comprobar que se ha aprehendido al perpetrador…». En este momento en el tiempo quiero que olvides para siempre la expresión «en este momento en el tiempo». Igualmente, olvida «el hecho de que» y «la pregunta sobre si». Estate en guardia frente a las palabras que terminen en «ción». Ídem con «ismo», «acia», «anza», «or» y «mento». Ese tipo de palabras son para los políticos, no para los poetas y quizá para unos pocos narradores pretenciosos como Humbert Humbert, quien estaría perdido sin su léxico.

Cuando tengas dudas, tacha o sustituye las palabras demasiado maduras. Simplifica. Tus lectores (extenderán su gratitud hacia ti) te lo agradecerán.

TU TURNO:

Vuelve al texto del ejercicio anterior en el que cambiabas algo importante. Incluso aunque ya estés aburrido de él, aguanta. Revisa el texto haciendo lo siguiente: 1) comprueba la gramática; 2) expurga los verbos, modificadores, tópicos y palabras pretenciosas, reservándote el derecho a mantener cualquiera de ellos que te resulte absolutamente imprescindible; 3) separa cualquier metáfora mixta; 4) ajusta cualquier atribución que llame la atención sobre sí misma. Puedes analizar todas estas cosas a la vez o hacerlas de una en una. Cuando hayas terminado, felicítate por haberte graduado en el papel de editor.

Eliminar y retocar

Los lectores son groseros. Abandonarán tu relato o tu novela en medio de ese sublime pasaje al que le dedicaste diez horas y no la volverán a coger, y ni siquiera se disculparán. Los lectores tienen todas las cartas a su favor; no tienen obligaciones de cara al escritor, mientras que el escritor tiene todas las obligaciones para con ellos. Por eso los escritores cortan y retocan sin piedad durante todo el proceso de revisión, hasta sus fases finales.

Llega un momento en el que debes echar una mirada seria a cada una de tus frases, como un juez del oeste cuya soga sea un lápiz afilado. Sin piedad. Como dice Don Newlone, el hombre de los dedos sangrantes: «Más vale cortar, no solo arañar». Así que tu principal bisturí debe acechar cada línea, cada palabra.

«Omite las palabras innecesarias», dice la Agencia EFE. Yo no lo podía haber dicho mejor. Y seguro que no lo podría haber dicho de modo más conciso.

Tal vez tanto eliminar parezca masoquista pero la realidad es que una obra escrita que funcione bien con cinco mil palabras no debería extenderse hasta las diez mil. Y te sorprendería ver todo lo que puedes eliminar. Tanto de lo que decimos está implícito; tanto de lo que hemos incluido se podía deducir o imaginar. Recuerda que el lector quiere participar en tu historia. Si imaginas por él, se sentirá sin lugar. Además, la imaginación del lector escribe mejor de lo que tú o yo pudiéramos hacer jamás, así que, ¿por qué no le dejamos que haga parte del trabajo? Piensa que es casi seguro que serás el único que echarás de menos lo que has quitado de un texto. Al contrario de lo que ocurre con la pintura al óleo, las palabras no cuestan nada; usa tantas como quieras, táchalas todas, usa algunas más… son gratis. En otras palabras, no hay excusa para salvar las palabras.

Cuando hablo de retocar me refiero a revisar las frases y los párrafos, a volver a componerlos, moviendo y cambiando palabras hasta que sean tan claras, agudas y secas como sea posible. Al igual que cortar y pegar, eliminar y retocar van de la mano.

Tal vez retocar sea menos doloroso que eliminar pero también más complicado. Requiere experiencia. Por cada párrafo que he mejorado retocándolo, he mutilado docenas. Los cirujanos literarios practicamos con nuestro propio cuerpo, sin anestesia y aprendemos de nuestros errores. Pero aprendemos.

Déjame que comparta contigo, si puedo, la evolución de un párrafo problemático de mi propia novela *Life Goes to the Movies* [La vida hacia el cine]. La escena: un restaurante flotante sobre el East River. En los primeros borradores del libro la escena estaba apenas esbozada sin intentar evocar estados de ánimo ni ambientes. Apenas estaba escrita:

> La boda tuvo lugar en agosto de 1985 en una barca sobre el East River, en el lado de Brooklyn. Como si estuvieran celebrando la ocasión, las estrellas habían salido. Tocaba una orquesta de jazz de doce instrumentos.

Jerga periodística. Ahora átate a una máquina del tiempo y salta hacia delante, hasta varios borradores después:

> La recepción de la boda tuvo lugar en una barca en el East River con el puente de Brooklyn tarareando con su arpa en el cálido aire húmedo por encima de nosotros. Al otro lado del agua brillaba la tiara de estrás de Manhattan. Estatuas talladas en hielo cabalgaban a lomos de cubos de plata de ley repletos de caviar mientras una orquesta de swing de doce piezas con trajes vainilla y bombines dorados hacía rebotar fideos de viento y rotaban lazos de plata en la brisa de aquella oscura noche.

¡Dios mío, mira todos esos modificadores! Aquí buscaba una exuberancia fitzgeraldiana y me estrellé. «La tiara de estrás» es un tópico inadecuado para un novelista barato. Y luego comienza el desfile de adjetivos: talladas, de plata de ley, vainilla, dorados, de viento, de plata, oscura. Los «fideos de viento» y los «lazos de plata» fueron un valiente pero equivocado intento de usar la sinestesia y convertir las notas auditivas en imágenes visuales. Pero la metáfora se aleja demasiado de su tema.

Utiliza una vez más tu máquina del tiempo y avanza ocho meses y dos borradores más, y lee:

> Montaje. Noche. Una barca cubierta con un toldo fondeada en el lado de Brooklyn del East River. La llovizna veraniega aligera el aire pesado mientras el fabuloso puente cruje con el tráfico de los vehículos que van por encima. Las sirenas de hielo cabalgan sobre cubos de plata para caviar, hay ostras que se revuelven en sus rugosas conchas sobre el hielo picado, las gambas se aferran a la vida sobre los flamígeros mares de la salsa de cóctel. Una orquesta de swing con chaquetas color vainilla y bombines de papel, entreteje y golpea ritmos en la oscura llovizna. Mientras tanto, en el otro lado del río, el horizonte de Manhattan malgasta toda la electricidad que puede.

Mejor, pero sigue habiendo demasiados modificadores. En este caso eliminar formará parte del proceso de mejora, como suele ocurrir. ¿Qué te parece esto?

> Montaje. Noche. Una barca cubierta con un toldo está fondeada en el lado de Brooklyn del East River. La llovizna veraniega aligera el aire mientras el puente cruje con el tráfico. Las sirenas de hielo cabalgan en cubos de caviar, hay ostras sobre hielo picado que se revuelven en sus conchas, las gambas se aferran a la vida sobre los flamígeros mares de la salsa de cóctel. Una orquesta de swing entreteje y golpea ritmos en la oscuridad. En el otro lado del río, el horizonte de Manhattan malgasta toda la electricidad que puede.

Hemos quitado los «fideos de viento» y los «lazos de plata» de la pista de baile y los hemos sustituido por «las gambas se aferran a la vida sobre los flamígeros mares de la salsa de cóctel». En este caso el énfasis está en los verbos: cubierta, aligera, cruje, cabalgan, revuelven, aferran, entreteje, golpea. «Malgasta toda la electricidad que puede» me parece hoy pasiva, débil pero no se me ocurrió ninguna manera activa de expresar esa idea. Tal vez se te ocurra a ti.

Para bien o para mal, así es como terminó ese pasaje en la novela. Quizá estés en

desacuerdo con mis decisiones. Pero creo que yo estaré de acuerdo con que, en general, el pasaje mejoró.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito antes y, sí, puede ser de un ejercicio anterior. Elimina un tercio. Quizá te parezca imposible pero probablemente no lo sea. Muéstrate implacable. Entonces date un respiro del texto, media hora o varios días. Intenta comprobar si el relato no ha mejorado realmente, si no está mejor solo por haberlo reducido. Si te apetece, vuelve a cogerlo y comienza a retocarlo, elevando lo que quede a un nivel superior de calidad.

¿Cuándo sabemos que hemos terminado? ¿Cómo sabemos que nuestra ficción ha mejorado hasta el punto de que ya no se pueda mejorar más? Algunos escritores dicen que nunca terminan realmente sus historias o sus libros; los abandonan. Cuando se comience a aplicar la ley de las recompensas decrecientes será un momento tan bueno como otro para declarar la victoria o tirar la toalla. Para algunos escritores, ninguna historia está terminada hasta que se encuentra entre las tapas de un libro impreso. E incluso entonces son incapaces de dejar de retocarlos.

Y luego están quienes dicen que simplemente saben cuándo se ha terminado el trabajo; cuando todos los planetas parezcan haberse alineado, cuando la forma y el significado formen una sola pieza que los haga indistinguibles y cada palabra parezca inevitable, si no tallada en piedra. Para mí, es como educar a los hijos; a cierta edad, estén preparados o no, deben partir. Deben completarse a sí mismos en ese mundo externo, cruel y frío. Tal vez algunas historias nunca complazcan a ciertas personas, tal vez nunca sean universalmente queridas y admiradas. Pero, igual que su autor, lo habrán hecho lo mejor posible.

CAPÍTULO 11

El negocio de escribir: volverte loco por diversión y por los dividendos

por Corene Lemaitre

Mi primer recuerdo de haberme reunido con un editor es el de estar empapada. Estaba sentada en la oficina del responsable de ficción de HarperCollins en el Reino Unido, llevaba puestos unos zapatos mojados, me aferraba a una taza de café y me preguntaba qué debía decir.

Mi agente recién contratada estaba ahí. Ella obviamente sí sabía lo que tenía que decir. «Once personas a cenar esta noche», le confió al director, con el *savoir faire* del que pertenece al mundo literario. «Yo ni siquiera conozco a once personas», pensé.

Pero allí estaba yo. Me había perdido por el camino, bajo la lluvia, y no tuve la previsión de coger un paraguas. Lamentablemente temprano, me había detenido en una cafetería para arreglarme un poco en el aseo mientras unos extraños empleados que olían a tocino me observaban desde afuera.

—Esto no está pasando de verdad —me dije—. No hay reunión. Mierda, ni siquiera existe el edificio.

Porque el edificio de HarperCollins en el Reino Unido, grande y sin embargo discreto, me había eludido hasta tal punto que había dejado de creer en él. Era eso lo que pensaba o que cuando me acercase a él, se escondería entre la niebla. Pero no lo hizo. Me acerqué y balbuceé algo al portero automático. Las puertas se abrieron. Caminé junto a un jaguar con chófer que luego supe que pertenecía al presidente y después me acerqué a los guardias de seguridad —más explicaciones enrevesadas— sintiendo todo el tiempo que estaba cometiendo un terrible crimen.

El hall estaba frío. Me sentía diminuta. Pero salí con una oferta y, sí, aquello cambió mi vida.

La vida de escritora. ¿Por qué hay tantos que la anhelan? Pocas profesiones tienen el grado de incertidumbre que soportamos los escritores. Los altibajos emocionales y financieros son extremos. Sin embargo, todavía no he ido a una fiesta en la que nueve de cada diez personas —gente racional, con éxito— no quieran ser escritores.

Si estás leyendo esto, deberé suponer que tú también lo anhelas.

Hay una parte de mí que quiere decir: «Adelante». La otra grita: «¡Alto! ¡No lo hagas! Te volverás loca. Tendrás que soportar una agobiante pobreza. Y no importará cuánto defiendas tu normalidad porque la gente seguirá considerándote un objeto de envidia o un bicho raro».

Aunque, si estás seguro…

El santo grial de la publicación

—Vale —dices—. He escrito algunos relatos y estoy escribiendo una novela. Estoy preparado para lanzarme a una carrera narrativa. Así que dime qué es lo que hay que hacer para que le publiquen a uno.

Entusiasmo. Me gusta. El deseo de que publiquen una de nuestras obras puede ser poderosamente motivador. Pero aunque las ventajas son muchas, publicar no debería ser tu único objetivo. En una industria tan competitiva como la de la literatura, resulta esencial que te comprometas con la aventura, con la búsqueda del grial de convertirte en el mejor escritor posible. De hecho, hay quienes escriben por el mero placer de hacerlo.

«¿Es posible ganar mucho dinero como escritor?». Ésta es una de las preguntas que más escucho. Mi respuesta, tomada de varias estadísticas y explicaciones sobre la estructura de la propiedad intelectual o los derechos de autor, siempre decepciona. Los que preguntan eso, lo único que quieren oír es un sencillo «sí».

Como escribir es un trabajo duro, tu deseo de obtener beneficios por tu esfuerzo es comprensible. Pero si quieres ganar dinero de verdad, es probable que los relatos de ficción no sean la forma de hacerlo. Ésta es una industria de fiestas o hambre, en la que el hambre es mucho más común, y donde incluso los autores bien establecidos deben roer los huesos de la carroña. Así que si crees que escribir y publicar es ganar la lotería, probablemente te lleves una decepción.

Sin el incentivo de ser rico, debes tener muy claro cuáles son tus motivos para querer publicar. Y, en teoría, pueden ser muchos. Que te publiquen te abre puertas. Conocerás a muchas personas geniales y te invitarán a fiestas. El prestigio por si solo mejorará tu vida. Tendrás oportunidades de viajar, de dar charlas y de meterte en el mundo de los escritores. Escribir te validará como persona y como profesional. Tendrás más confianza en ti mismo. Y eso fastidiará a tus enemigos.

Pero tendrás que pagar el precio. Que te publiquen cuesta tiempo. Los editores y los agentes no suelen contestar con rapidez, y cuando lo hacen, suele ser para rechazar tu trabajo. Identificar los mercados y preparar los manuscritos consumirá tus horas de ocio y afectará a tu vida personal.

—Pero yo no quiero una vida —dirás—. Quiero escribir y escribir para conseguir un buen texto hasta que me duelan los nudillos y mi cerebro se convierta en gelatina de petróleo.

Bien. Con eso puedo trabajar. Así que vamos a ello.

El producto

Llegan manuscritos todos los días en los estadios finales de porquería y descomposición. Entre las páginas aparecen migas de pan, cordones de zapatos, largos cabellos, ceniza de tabaco y todo tipo de residuos… Por lo tanto, la primera impresión es mala.

FRANK SWINNERTON, *Authors and the Book Trade*

Entonces, ¿qué es exactamente lo que hace falta para que te publiquen? Piensa en el proceso como si fuese una ecuación en dos partes. En primer lugar, creas el producto. En otras palabras, la novela, novela corta o relato breve. Entonces, lo vendes. Muy simple. Escribe y luego vende. Ninguna de las dos cosas es fácil y, para que te publiquen, necesitarás ser muy bueno en ambas.

Observa la terminología empresarial. Producto. Vender. ¿Inadecuada? En absoluto. Como escritor, eso es lo que vas a hacer, dirigir una pequeña empresa.

Echemos un vistazo a la primera parte de la ecuación, escribir. Acabas de leer diez capítulos sobre el oficio (a no ser que hayas sido travieso y te hayas saltado partes), por lo que ya deberías comprender cómo crear el producto. Sí, eso es en lo que se convierte una novela o un relato breve. *Orgullo y prejuicio* es un producto. «Catedral» es un producto. ¿Qué los convierte en productos? La etiqueta con el precio.

Al igual que en cualquier propuesta comercial, necesitas que ese producto resulte atractivo. ¿Qué es lo que hará que los agentes y editores quieran lo que tú tienes?

En primer lugar necesitarás un relato terminado. No basta con una idea ni con unas pocas páginas; hace falta el paquete completo. Eso resulta esencial, aunque a muchos aspirantes a escritores les guste creer otra cosa. Un conocido me invitó una vez a una «presentación comercial» porque creía que tenía una idea genial para una novela. Detalló cada giro y avance. Cuando terminó se volvió hacia mí.

—¿Qué hago ahora? —me preguntó.

—Escribes el libro.

Se me quedó mirando atónito.

—¿Lo tengo que escribir entero?

Sí, entero. Planteamiento, nudo y desenlace. Desde la primera palabra hasta el borrador final que colocas con manos temblorosas en el correo. Nadie lo va a hacer por ti.

TU TURNO:

Ha llegado la hora de terminar algo. Si tienes alguna historia inacabada por ahí, termínala. Si no tienes un relato breve en proceso, comienza y termina uno. Deberías terminar un relato corto incluso aunque seas principalmente autor de novelas porque lo podrás hacer en un plazo de tiempo relativamente breve. Si no estás seguro de en qué trabajar, limítate a tomar algún texto de alguno de los ejercicios de este libro y a usarlo como trampolín para tu proyecto. Si quieres ser autor de relatos de ficción, lo más importante es comenzar los proyectos

y lo segundo más importante es terminar el primer borrador. Está claro que, si te lo vas a tomar en serio, necesitarás hacer que tu proyecto pase por varios borradores. Así que hazlo, también.

—Pero ¿qué pasa con todos esos autores que reciben enormes anticipos basándose en manuscritos parciales? —preguntas.

Bueno, esos escritores probablemente tengan éxitos de ventas a su nombre, con cifras comerciales tan buenas que simplemente su nombre funciona como marca (volvemos a encontrarnos con la terminología empresarial). Los autores de éxitos de ventas alcanzan ese estatus escribiendo libros —de género o ficciones literarias— que por una multitud de razones posibles, incluyendo su calidad, se venden bien.

Lo que nos lleva al siguiente punto, el control de calidad. Los editores y los agentes son personas ocupadas y con poco tiempo que dedicar a profundizar en tu texto, así que no esperes que sean capaces de discernir méritos ocultos en tus obras. Debes asegurarte de que tu producto sea excepcionalmente bueno.

—¿Cómo hago eso? —preguntas.

Bueno, es difícil, especialmente si eres nuevo en este juego y no sabes exactamente lo que quieren los editores y los agentes. Dada esa dificultad, tal vez quieras plantearte consultar con un analista de manuscritos.

Los analistas de manuscritos, también conocidos como editores independientes, correctores, lectores profesionales o médicos literarios, son expertos en descubrir lo que está mal en una obra y cómo mejorarlo. Si se les pide, también pueden evaluar el potencial de mercado de una novela o de un cuento corto. La ventaja de trabajar con un analista antes de presentar el trabajo a un editor o agente es que te habrás beneficiado de una crítica profesional antes de dirigirte a la industria. Al identificar las debilidades de un texto y mostrarte cómo arreglarlas, el analista podría aumentar en gran medida tus probabilidades de ser aceptado.

Hay muchos analistas ahí afuera, buenos, malos y regulares. Los analistas de mayor fama trabajan de manera autónoma o a través de los talleres literarios y a menudo anuncian sus servicios en internet o en revistas de escritura. Comprueba sus credenciales. Los autores que hayan publicado o las personas que tengan un historial verificable en esta industria suelen ser apuestas seguras. No dudes en pedir referencias e informes de muestra.

Así que supongamos que has garantizado que tu relato de ficción es de primer orden. ¿Qué haces a continuación? Cambiemos durante un momento del contenido al formato. En otras palabras, pasemos a ver cuál debería ser la imagen de tu manuscrito.

Si quieres dar una buena impresión a un agente o editor, deberías seguir ciertas directrices de formato. Cumplir con estas normas de presentación te identificará como profesional. De hecho, si no alcanzas el estándar de formato, te rechazarán como aficionado y no se tomarán en serio tu trabajo.

Las normas del formato para todo tipo de relato de ficción son:

- Usa texto mecanografiado en negro sobre papel blanco de DIN-A 4.
- Elige un tipo de letra de 12 puntos, preferiblemente Times New Roman, Courier, Courier New o Arial.
- Doble espacio.
- Sangrado de párrafos.
- Coloca un margen de por lo menos 2,5 cm en los cuatro lados.
- Numera las páginas en la parte inferior derecha o centrada de la hoja.
- Utiliza el corrector ortográfico y revisa. Me refiero a las revisiones tradicionales, las que hace una persona, no un ordenador.
- Incluye una página con el título, el número de palabras, tu nombre, tu dirección, tu número de teléfono y tu dirección de correo electrónico. (Incluye también esta información en la primera página del manuscrito).
- Deja las hojas sueltas.

Algunas cosas que debes evitar:

- Dibujos, gráficos o tipos de letra llamativos.
- Grapar o atar las hojas.
- Cualquier tipo de efecto, a no ser que sea tan adecuado e ingenioso que no se considere un mecanismo para llamar la atención.
- Una foto de tu rostro, fotos de tus hijos o mascotas, dibujos a lápiz… te sorprendería saber el tipo de cosas que la gente envía para llamar la atención de un agente.

Una vez hayas formateado correctamente tu manuscrito, todo lo que te queda por hacer es colocarlo en un sobre (junto con una carta de presentación). Aunque las presentaciones electrónicas están cobrando popularidad, tu envío inicial probablemente lo hagas por correo postal.

Otro punto importante. Cada vez que envíes algo a un agente o editor, incluye siempre un sobre franqueado con tu propia dirección. Usa uno grande si quieres que te devuelvan el manuscrito y uno pequeño si prefieres solo una respuesta, en cuyo caso debes especificar en la carta de presentación que no hace falta que te devuelvan el original. Si no incluyes ese sobre preparado, no habrá respuesta.

—Pero, espera, ¿cómo protejo mi trabajo? —me dices—. He hecho un gran esfuerzo en esta historia. ¿Cómo puedo garantizar que no hay ningún aprovechado sin talento que me roba mi material?

No te preocupes. Los derechos de autor son automáticos. En otras palabras. Obtienes la propiedad intelectual por el mero hecho de poner las palabras sobre el papel. Sin embargo, sí que tiene ventajas registrar tu manuscrito en el Registro

General de la Propiedad Intelectual. Aunque no puedes registrar las ideas —por ejemplo, el argumento de una novela—, sí que resulta posible proteger el texto. Y en el caso de los escritores, el registro permite presentar una demanda por incumplimiento en caso de que alguien plagie tu obra.

Dicho esto, no te vuelvas paranoico. Es poco probable que los editores te roben una novela o un relato que pueden adquirir por un coste mínimo. No necesitas hacer referencia a la propiedad intelectual en tu carta de presentación ni en el propio manuscrito. Hacerlo, igual que utilizar un formato erróneo, gritaría a los cuatro vientos que eres un aficionado. Recuerda que nadie puede robarte tu voz individual.

Ejemplo de una página del manuscrito de April Rising de Corene Lemaitre:

Corene Lemaitre
111 Little Street
Smalltown, PA 19876
Tfno (987) 654-3210
writer@publishme.com

90.000 palabras

April Rising

por Corene Lemaitre

Capítulo 1

No necesito mucho tiempo para darme cuenta de que algo está mal. Para empezar, mi llave no gira en la cerradura. Intento todos los trucos de siempre —agitar la manilla, levantar la puerta medio centímetro del suelo— pero con el mismo veredicto. No se puede entrar. Acceso denegado.

Estoy siendo observada. Nuestra vecina me está mirando mal. No parece reconocerme. Me pregunto cuánto tiempo pasará antes de que llame a la policía.

Han cambiado la cerradura. Es una de las buenas, de última generación, del tipo que probablemente podría bastar para un arresto ciudadano, más de lo que se podía decir de la vieja, que era poco más que un formalismo. Cualquiera podría haber entrado. Nadie lo ha hecho jamás, claro. No hay crimen en Philmont, ni dolor, ni infelicidad, ni nada que se parezca a la gama habitual de emociones humanas. Las calles son seguras, el divorcio poco habitual y todo el mundo cuenta con seguro sanitario. Lo único que probablemente acabe contigo es el aburrimiento.

La dragona va definitivamente por mí. Está calculando, cree en «ama a tu vecino» siempre que sea según sus términos. Mantiene su césped cortado al ras y

La carta de presentación

—Mi manuscrito está listo —dices—, así que, ¿puedo poner el maldito trabajo en el correo?

Sé paciente. Casi hemos llegado. Necesitas una cosa más, una carta de presentación.

La carta de presentación que acompaña a un texto literario tiene que estar diseñada específicamente para provocar en un agente o en un editor el interés por tu obra. En el caso de los relatos breves, la carta debe ser sencilla y acompañar a la historia. El texto de la carta que probablemente acompañe a un fragmento de tu novela, es más complicado. Una de las funciones de ese tipo de carta es «enganchar» a tu objetivo, por lo que debes prepararla de tal manera que lleve al profesional en cuestión a solicitar el manuscrito entero.

Por lo general, una carta de presentación funciona más o menos de la siguiente manera:

- Una línea o dos de introducción en las que presentas tu relato breve o novela y explicas por qué te has puesto en contacto con ese agente o editor en particular. Tal vez te lo haya recomendado uno de sus autores o quizá maneje obras que se parecen a la tuya.
- Un breve adelanto de tu historia. Resalta los personajes y las situaciones. Imagínate que estás escribiendo la contracubierta. Intriga al lector, no te expliques. En el caso de los relatos breves, basta con una o dos líneas, y para las novelas, un párrafo bien redactado.
- Habla un poco sobre ti. No te vendas demasiado; solo intenta transmitir una idea de quién eres. Incluye cualquier cosa relevante: publicaciones anteriores, experiencia personal y profesional relacionada con el tema, experiencia en promociones… Si no tienes ninguna de ellas, no te preocupes. Hay muchos como tú.
- El cierre. Declara que adjuntas un sobre con franqueo pagado con tu dirección y que esperas recibir la respuesta del receptor.

El encabezamiento debe incluir el nombre del agente o editor. «Estimado señor o señora». Y aunque es buena idea preparar un borrador de tu carta siguiendo las directrices que te he presentado, siéntete libre para hacerla más personal. Muéstrate profesional y conciso pero dejando que tu personalidad y tu estilo se abran camino. Recuerda que esto también es una prueba de tus habilidades como escritor, como el relato corto o la novela. Asegúrate de que el resultado suene bien al leerse.

Carta de presentación de muestra para un cuento corto:

Señor Frank Miller
Four Winds Quarterly
321 Main Street
Yellow Plains, WI 19123

Estimado señor Miller:

Le envío mi relato corto *El duro columpio de la sidra* (2.300 palabras) por si considera oportuno publicarlo en su revista. Como *Four Winds Quarterly* publica relatos de ficción de gran fuerza narrativa, he pensado que le podría resultar de interés mi cuento sobre el enfrentamiento de un joven a su enemigo de la infancia (un increíble matón).

Algunos de mis relatos fueron seleccionados al Premio para Nuevos Escritores de los Estados Centrales y al Premio Lexicon para Primeros Relatos de Ficción. Diversas revistas han publicado poemas míos y me gustaría añadir *Four Winds Quarterly* a mi lista de créditos.

Adjunto un sobre franqueado con mi dirección aunque no necesito que me devuelvan el manuscrito. Le deseo aún mayores éxitos en su revista.

Un saludo,

MATTHEW PIPER

Ejemplo de carta de presentación para una novela:

Señora Pam Goodwin
Agencia Goodwin
123 Fourth Avenue, Suite 567
Nueva York, N.Y. 1000

Estimada señora Goodwin:

Me permito adjuntarle los tres primeros capítulos de *April Rising* (90.000 palabras). Puesto que su agencia trabaja con nuevos escritores, incluyendo a JJ. Porter, cuyas obras tienen alguna relación con las mías, me he preguntado si esta novela generalista podría resultar de su interés.

Ellen Kaplan, despreocupada y de veintitrés años, vuelve a su próspero hogar de clase media para descubrir que alguien ha ocupado su lugar. La culpable es April, una antigua granjera que vendía HerbElixir y es la orgullosa dueña de una colección de figuras de Jesús de porcelana. Rescatada de la mendicidad por el hermano mayor de Ellen, April ha hechizado al clan completo de los Kaplan con su amor familiar. Ellen se lanza a derribar a su rival pero, al hacerlo, descubre más de lo que hubiera querido, incluyendo la posibilidad de que, después de todo, tal vez April no sea el verdadero enemigo. Este relato en tono de comedia negra analiza los valores de la amistad y de la familia cuando son totalmente disfuncionales.

Una breve presentación sobre mí. Tengo un B.F.A. de la Universidad de Nueva York donde cofundé el taller para escritores Rough Draft y publiqué algunos de mis trabajos en *The Minetta Review*. He viajado de manera extensa y en la actualidad vivo en un avión.

He incluido un sobre franqueado a mi nombre solo para facilitar su respuesta. Espero recibir noticias suyas.

Atentamente,

CORENE LEMAITRE

TU TURNO:

Elige un relato corto o una novela en el que hayas estado trabajando o en el que te gustaría trabajar. Escribe una carta de presentación. Incluso si el proyecto está sin terminar, te resultará útil redactar la carta de presentación porque te obligará a centrarte en la esencia de la historia. Intenta que la carta suene profesional y que, a la vez, refleje tu propia voz personal. Si tu relato corto o tu novela están listos para ser enviados, ¡hazlo!

Los originales no deseados

¿Y qué ocurre con tu manuscrito una vez que por fin lo mandas? Bueno, es posible que tu obra acabe dirigiéndose al montón de originales no deseados.

—¿Qué es eso, la Zona Muerta? —preguntas.

No exactamente. Es el montón que acaba formándose por acumulación al ir sumándose todos los manuscritos sin solicitar (es decir, los que llegan sin que se hayan pedido ni, en muchos casos, se quieran) que reciben los editores y agentes. Y te aseguro que reciben un montón. Afortunadamente para ti, la mayoría estarán mal escritos, pobremente presentados o ambas cosas a la vez. Así que, aunque no hay garantía de que vayas a recibir una respuesta, un manuscrito que esté bien escrito y presentado podría llamar la atención. Es probable que el cribado inicial lo haga algún ayudante. Saben exactamente lo que deben buscar porque los agentes y editores eligen a sus empleados con mucho cuidado. Y como tu primer punto de contacto, te podía pasar algo peor que llamar la atención de algún espabilado ayudante editorial o de algún agente que se esté formando y que tenga muchas ganas de descubrir nuevas obras.

Ejercita un riguroso control de calidad y tendrás mejores oportunidades que los demás de sobrevivir al montón de originales no deseados.

Presentar relatos breves a revistas

—Tengo unos pocos cuentos cortos preparados para mandar —dices—. ¿Qué hago ahora? ¿Me pongo en contacto con un agente?

No. Un agente quizá aceptase una colección completa de relatos cortos compilados en un libro, pero el esfuerzo necesario para comercializar cada uno de los cuentos no les merece la pena por el pequeño beneficio que van a obtener.

Vas a tener que hacerlo solo, así que empecemos a ver cuáles son los mercados potenciales de los relatos breves.

En los primeros puesto de la lista tenemos las grandes revistas, las pocas revistas de consumidores de gran tirada que (Dios las bendiga) todavía siguen publicando relatos de ficción en el mercado anglosajón: *The New Yorker, Atlantic Monthly, Harper's, Esquire, Playboy, GQ, Jane, Seventeen*, entre otras. No te hará daño abordarlas, aunque estos mercados de alto perfil son difíciles de abrir. No temas, sin embargo, porque al que sí tendrás acceso es al vasto y glorioso mundo de las revistas literarias.

¿Qué es exactamente una revista literaria? Es una publicación a menor escala, en la mayoría de los casos trimestral, con una tirada que varía entre varios cientos y unos pocos miles de ejemplares. Hay muchas relacionadas con universidades y organizaciones sin afán de lucro. Como no pueden atraer grandes cantidades a través de la publicidad, a menudo dependen de ayudas públicas o privadas para sobrevivir. Las suelen dirigir personas (por lo general no remuneradas) que lo hacen por amor a la literatura o por la experiencia laboral o porque resulta prestigioso. Y muchas tienen una excelente reputación.

Hay cientos de revistas literarias en español, desde las publicaciones de más alto nivel, en las que a veces resulta tan difícil que te publiquen como en las de gran tirada, hasta los esfuerzos a escalas más pequeñas que tienen el atractivo aroma a fotocopias y son el equivalente literario al *garage pop*. Pero sobre todo existe un creciente número de revistas literarias en la red. Algunas corresponden a sus versiones en papel y otras se publican únicamente online. Lo que tienen en común es su voluntad de trabajar con nuevos escritores. Puedes encontrar la gran mayoría en la página web de la Asociación de Revistas Culturales, www.arce.es.

—Pero, si hay tantas, ¿cómo elijo? —preguntas.

Es fácil. Comienzas consultando las guías del mercado.

Las guías del mercado son directorios y publicaciones periódicas de la industria que te ofrecen información esencial sobre las editoriales de libros y de revistas: quiénes son, qué quieren y cómo se les deben presentar los trabajos. (Los nombres de contacto deberían confirmarse por teléfono o por correo electrónico porque el cambio de profesionales en este mundo es notoriamente elevado).

Entre las guías de mercado más completas tenemos:

- *Writers' Market*. La mayor guía. Cubre tanto ficción como no ficción.
- *The International Directory of Literary magazines and Presses*. Producida por el Consejo de Revistas y Prensas Literarias.
- *escritores.org*. No es exactamente una guía pero contiene mucha información útil sobre el mercado editorial.

Estas guías están a tu disposición y tienen presencia online.

Tu siguiente paso consiste en seleccionar qué revistas van a ser tu objetivo. Basándote en las guías antes mencionadas, elige unas pocas que parezcan estar publicando el tipo de ficción que tú escribes. Solicita algunos números. O como alternativa, puedes comprobarlo en tu librería o en tu quiosco. Si se te da bien ahorrar, podrás mantener al mínimo la suma que inviertas.

Estúdialas para estar seguro de que el tipo de ficción que publican se corresponde con la tuya. Analiza el contenido y el estilo de sus historias, sus temas, su tono, su sintaxis, etcétera. ¿Se centran en la narrativa? ¿O son más «como la vida misma»? ¿Favorecen un PDV frente a los demás? ¿Desempeña la ambientación un papel fundamental? ¿Y qué hay del lenguaje y la estructura de las frases, es sencilla o más compleja?

—Una vez haya determinado cuáles son las revistas adecuadas —me preguntas—, ¿estoy listo para enviar mis relatos?

Absolutamente sí.

Menciona en tu carta de presentación que has leído su publicación. No hace daño comentar que realmente te gustó. Si puedes dejar caer que de verdad compraste un ejemplar… mejor, digamos que estos editores, con un exceso de trabajo y a veces minusvalorados, tal vez contemplen tus obras con ojos un poco mejores.

Con unas pocas excepciones, las revistas literarias pagan muy poco o nada en absoluto, aunque las ventajas de publicar en ellas son inmensas. Preparar una historia para presentársela te ayudará a pulir tu trabajo hasta un grado muy alto. Ver tu trabajo impreso te dará una agradable sensación de haber logrado algo importante. Y cuando estés preparado para enviar una novela o una colección de cuentos cortos, tus publicaciones aumentarán tus probabilidades de llamar la atención de algún editor o agente.

TU TURNO:

Si te interesan los relatos cortos, busca algunas revistas literarias y léelas. Hazlo con por lo menos tres distintas, intentando discernir cuáles parecen las más adecuadas para tus relatos. Si ninguna de las que leas parece adecuada, búscate otras. Encontrarás una selección maravillosamente amplia de revistas literarias en el mercado. Sin duda habrá una perfecta para tu obra de ficción.

Editoriales

Los editores son personas muy simples e inocentes en cuestión de libros. A menudo no son capaces de distinguir un libro de otro. Pero son optimistas, sentimentales y les gustan los experimentos.

FRANK SWINNERTON, *Authors and the Book Trade*

—Hablando de libros —dices—, yo también tengo uno, una novela. ¿Hay alguna posibilidad de encontrarle un hogar?

Seguro que sí. Con ese objetivo en mente, echemos un vistazo más de cerca al mundo de la publicación de libros.

La cita que aparece más arriba se publicó en 1932. Como ya habrás adivinado, las cosas han cambiado un poco desde entonces. El mundo editorial, en su época considerado como una «industria de caballeros», se ha convertido en un mamut gobernado por grandes empresas. En aquel entonces, las pequeñas «casas editoriales» dominaban el mercado. Pero se fusionaron y se volvieron a fusionar, una y otra vez, hasta convertirse en los conglomerados o grandes grupos editoriales que conocemos hoy en día. Algunas de las casas han sobrevivido en forma de ramas subsidiarias que se especializan en algún tipo o estilo específico de escritura. Otras sobrevivieron como independientes. Hoy en día las editoriales se pueden dividir en estas dos categorías básicas: los conglomerados y las independientes.

Los conglomerados se encuentran en Madrid y Barcelona e incluyen al Grupo Planeta, Random House Mondadori o Santillana. Tienen mucho peso y la mayoría de los éxitos de ventas llevan alguno de sus sellos. Las independientes tradicionales son Anagrama y Tusquets, y más tarde apareció Acantilado o Lengua de Trapo, Pre-Textos o Caballo de Troya (algunas de ellas han sido absorbidas o adquiridas parcialmente por grandes grupos editoriales) que van desde pequeñas empresas diseminadas por todo el país hasta otras de mayor tamaño. En los últimos años ha surgido un grupo de pequeños editores independientes muy interesantes que acuden juntos a las ferias y publican catálogos conjuntos.

Como escritor, es importante que te familiarices con esta industria cada vez más compleja y basada en los beneficios. Estudia las guías de los mercados, lee libros sobre el negocio, visita las páginas web de las editoriales, lee revistas profesionales… aprende cuanto puedas sobre este mundo en el que estás entrando. Conocer el contexto te podrá ayudar a abrirte camino.

Algunos escritores prefieren unir fuerzas con las grandes editoriales porque consideran una ventaja su prestigio e influencia. Otros solo quieren trabajar con editores independientes, defendiendo la atención personalizada que reciben sus obras. Al final, el tamaño de la empresa tiene poco que ver con su éxito. Puedes trabajar con un grupo reducido dentro de una gran editorial. O podrías trabajar con prácticamente toda la plantilla de una pequeña empresa. El triunfo dependerá del compromiso y de

la creatividad, no de las dimensiones corporativas.

Si presentas un manuscrito tú mismo a una editorial, ¿qué probabilidad tienes de que lo acepten? En el caso de los grupos, muy pocas. Podrías llegar a la puerta del Grupo Planeta totalmente desnudo y arrojar un manuscrito por encima del dintel pero eso no cambiaría las cosas. Tu manuscrito iría a parar al montón de originales no deseados o lo más probable es que te lo devolvieran. Los independientes y las pequeñas editoriales tal vez se muestren más abiertos. Encontrarás muchos listados de editoriales en internet.

Si realmente quieres multiplicar tus opciones de que te acepten, vas a necesitar un agente.

Los agentes

Los agentes, esos arcángeles literarios que te sacan del montón de manuscritos no deseados y te llevan hasta las brillantes puertas de la publicación. Se leen tus libros, te compran comida caliente y te presentan a influyentes presentadores de programas de entrevistas. Cada momento que están despiertos (y la mitad de las horas que pasan dormidos) lo dedican a crear redes, teniéndote a ti presente. Y, por supuesto, te hacen ganar enormes cantidades de dinero.

¿Demasiado bueno para ser verdad? Me temo que sí. Los agentes son, en realidad, meros mortales. Aunque también son una raza extraordinaria de profesionales que trabajan duro en esta industria y te pueden ayudar a ver tu obra impresa.

¿Qué es exactamente un agente? Un agente es alguien que venderá tu obra a un editor a cambio de una comisión, habitualmente entre el 10 y el 15 por ciento del precio de venta. ¿Por qué lo necesitas? Principalmente porque no hay nadie mejor preparado para elegir un editor en una editorial y entregarle tu manuscrito. A los editores se les suele criticar por ser reacios a leer obras no solicitadas, pero la realidad es que no pueden leerlas. Sus recursos y su tiempo son limitados, por lo que dependen de los agentes que harán el cribado inicial.

El papel fundamental del agente será vender tu trabajo. Aparte de eso, también:

- Leerá tu trabajo y te hará sugerencias para su revisión.
- Presentará tu trabajo al editor más adecuado.
- Negociará las mejores condiciones posibles para ti.
- Obtendrá derechos adicionales: internacionales, de series, cine, etcétera.
- Examinará tu contrato, cláusula a cláusula.
- Hará un seguimiento de los pagos de tus editores.

Una vez se firme y selle ese (ojalá jugoso) contrato, tu agente podría adoptar aún otros papeles en las áreas de promoción y resolución de quejas. Podría invitarte a una copa de celebración y, si las cosas se tuercen, ofrecerte un hombro sobre el que llorar.

Y, ¿qué busca un agente en un escritor? Dado el mercado cada vez más competitivo de los relatos de ficción, ¿qué le haría a un agente de los grandes aceptar a un primerizo? «Lo que busco es originalidad —dice Suzanne Gluck, codirectora del departamento de literatura de la agencia William Morris—. Podría ser una voz literaria única, una nueva perspectiva sobre la condición humana, o una visión de un lugar que no haya visto antes. Y cualquiera que consiga hacerme reír se colocará en los primeros puestos de mi lista».

Al describir a su autor ideal, Gluck se muestra clara. «Mi cliente soñado es alguien cuyo trabajo me apasiona realmente y por el que mi admiración acaba

convirtiéndose de forma natural en ganas de representarle. Y, si he de ser sincera, a lo largo de los años he aprendido a limitarme a la gente que encaja con esa descripción».

Así que hemos vuelto al principio. Tienes que escribir un buen libro.

También querrás trabajar con un agente que sea bueno para ti. «Los dos elementos más críticos en una relación entre un agente y un escritor son la confianza y que compartan la misma visión —comenta Gluck—. Los agentes actúan como cajas de resonancia, como abogados fiduciarios y, espero, que como fieros campeones profesionales. A lo largo del camino hay que tomar muchas decisiones de todos los tamaños. Cuando el cliente confía en que el agente realmente defienda sus intereses y el agente confía en que el cliente siempre pondrá su corazón en su trabajo, existe una mayor probabilidad de que el resto encaje por sí solo».

—Suena bien —dices tú—. Quiero un agente propio. ¿Cómo lo elijo?

Hay varias páginas en internet que ofrecen listas: www.escritores.org, www.ediciona.com, www.literaturas.com. También puedes ponerte en contacto con la asociación Adal en www.asociacion-agencias-literarias.org. Llama siempre para confirmar los nombres de contacto y las direcciones que encuentres en ellas.

Pero la ingente cantidad de datos que puedes obtener de las páginas web —quiénes son, qué quieren, cómo ponerte en contacto con ellos— te sigue planteando el mismo problema. ¿Cómo reducir la lista?

En primera instancia, tu mejor opción será identificar a unos pocos escritores cuyas obras sean similares a las tuyas y averiguar quién los representa. Tal vez te haga falta cierta tarea detectivesca porque las listas de clientes de las agencias suelen ser confidenciales, así que intenta probar estos otros métodos. Abre una novela de uno de esos escritores y lee su hoja de agradecimientos; los escritores a menudo dan las gracias a sus agentes. Busca de nuevo en internet. Tal vez encuentres la información que necesitas en una entrevista o en la página personal del autor. Finalmente visita la página de la editorial. Es posible que encuentres el nombre del agente mencionado en alguna nota de prensa. Comprueba además el catálogo del editor.

Una forma alternativa de elegir un agente es identificar uno bueno e investigar qué tipo de trabajo representa.

TU TURNO:

Si te interesa escribir una novela, hazte con el nombre de diversos agentes que pudieran ser los adecuados para el tipo de obra que hayas creado, estés escribiendo o tengas previsto escribir. Necesitarás llevar a cabo algo de investigación detectivesca pero acabarás con los nombres de algunos agentes que podrían estar interesados en ver tu novela cuando esté lista para ser enviada. Y quizá esos nombres te den el incentivo que necesitas para terminar la novela.

Hay agencias de tres tamaños: pequeñas, medianas y grandes. Las menores son las de

los autónomos, cuyas agencias suelen llevar su nombre. Las medianas emplean a varias personas, a veces bastantes. Hay otras que son enormes y representan también a escritores de guiones y de televisión y con frecuencia preparan «paquetes» de acuerdos de libros y películas a partir de sus propias bolsas de clientes. En cualquier gama encontrarás agentes excelentes.

Muchas agencias cuentan con agentes ya establecidos y con otros nuevos. ¿Cuáles son mejores? Algunos representantes tienen mayor fama que sus autores y reciben apodos extraños y conceden entrevistas a revistas de papel satinado. Sus clientes se benefician de su experiencia y de su elevado perfil. Pero los nuevos agentes también tienen sus ventajas. Lo que tal vez les falte de peso y contactos lo contrarrestarán con determinación y empuje. Al final, todo depende de la persona. Busca a alguien que respete tu trabajo y esté dispuesto a luchar por ti.

Presentar tus obras a un agente

—He preparado una lista de agentes adecuados —dices—, y ahora ya estoy listo para presentar mi novela. ¿Debería enviarles todo el manuscrito?

No. No tendrán tiempo para leerlo, ni lo necesitarán, porque con una muestra les bastará para saber si puedes escribir bien o no.

Entonces, ¿qué les mandas? Tienes dos opciones. La primera es cumplir con las especificaciones que publiquen para cada uno de sus agentes en sus páginas web. Comprueba sus guías y verás que algunos agentes piden solo una carta de presentación o una carta de presentación y una sinopsis (un resumen de la trama de entre una y varias páginas), mientras que otros quieren ver algunas hojas del propio libro. Muy pocas veces solicitan ver el libro completo.

Tu segunda opción es ignorar la solicitud del agente y enviar una carta de presentación junto a unas cincuenta páginas del manuscrito. El motivo para ello es el siguiente: muchas primeras novelas tienen poca estructura, si es que tienen alguna. Son episódicas, tan solo una serie de escenas unidas entre sí, y ésa es una de las razones fundamentales por las que los agentes rechazan esas obras. Cincuenta páginas le demostrarán que eres capaz de dar forma a una narración.

¿Deberías incluir una sinopsis? Tal vez, pero existe el peligro de que la lean y pierdan interés. Una sinopsis no demostrará que eres capaz de escribir un texto literario. Es mejor intentar engancharlos con esas primeras páginas y empujarlos a que sigan leyendo. Nadie se puede resistir a una buena audición.

—¿Debería mandar mi carta de presentación a cada uno de los agentes de mi lista? —preguntas—. ¿A los veinticinco?

Esos tal vez sean demasiados. Comienza con tres o cuatro. Al igual que en cualquier otro esfuerzo, existe una curva de aprendizaje y no querrás quemar demasiado pronto a todos los agentes prometedores que hayas encontrado. Selecciona una variedad y espera a ver qué tipo de respuesta recibes.

Algunos agentes tienen una política de presentación de «exclusividad» o «no simultaneidad». Esto significa que prefieren ser los únicos en estudiar tu manuscrito en ese momento. Resulta comprensible. Son profesionales que no tienen ganas de enamorarse de tu trabajo y luego descubrir que has aceptado otra oferta. Pero abordar a los agentes uno a uno podría costar demasiado tiempo, además de que cada uno tardará semanas o incluso meses en contestarte. Así que mandar tu carta de presentación inicial a tres o cuatro parece un compromiso razonable que no viola la política de presentación en exclusiva.

Una vez un agente expresa interés por tus relatos es importante responder con rapidez. Si solicita el manuscrito completo, envíalo inmediatamente. Dale ocho semanas para responder. En ese momento tienes permiso para enviar una carta de

seguimiento y preguntarle cuál es el estado de tu manuscrito, pero sin agobiarle por correo electrónico o por teléfono.

Existen diversos resultados posibles. Quizá todos te rechacen. Si eso es lo que ocurre, intenta averiguar por qué. Tal vez tu manuscrito necesite un poco más de trabajo o puede ser que hayas abordado a los agentes equivocados. Selecciona algunos más y vuelve a intentarlo. También podría ser que a todos les encantara tu material y te solicitaran una reunión en persona o una extensa conversación telefónica. Ponte en contacto con ellos de inmediato y acuerda esa charla. Recuerda que es de desear alcanzar una «visión compartida». Tu relación con tu agente resultará crucial para ti y esa conversación te puede ayudar a determinar si es el correcto o no. Después de hablar contigo, cada uno puede ofrecerse a representarte. Si eso ocurre, intenta tomar una decisión lo más rápidamente posible. Recuerda que esto es como una propuesta de matrimonio (una metáfora que se usa con frecuencia en las relaciones entre agentes y autores) y no querrás que se quede «en el aire». Una vez hayas seleccionado un agente y le hayas transmitido tu decisión, envía una carta educada a los demás. Después de todo, tal vez no funcione tu relación profesional con el agente que hayas elegido y no querrás quemar todos tus puentes.

Si hay solo un agente que expresa interés por tu trabajo y a pesar de todo, después de una reunión, no te parece el adecuado, no firmes nada con él. Ponte en contacto con algunos otros. Si tu trabajo es sólido, encontrarás el agente adecuado para ti.

Cuidado con los agentes ilegítimos

—Eh, mira este anuncio —dices—. Agente literario con experiencia solicita manuscritos de nuevos autores. Todos los géneros. Suena bien. ¿Debería mandar uno?

No. La «invitación a enviar manuscritos» es una señal de peligro. Los agentes *bona fide* reciben más trabajo del que pueden manejar. No necesitan poner anuncios. Este «agente» en particular es un fraude, y su solicitud de manuscritos, un timo.

Estos supuestos agentes no ganan dinero vendiendo textos a las editoriales, sino por las «tasas de lectura» que cobran al autor solicitante. Ponte en contacto con ellos con referencia a una posible representación y recibirás una solicitud de dinero de por lo menos varios cientos de euros. Por el contrario, quizá te envíen a un «editor» que te cobre una importante cantidad por no hacer gran cosa (y estate seguro de que el «agente» se llevará su parte).

Los agentes «de verdad» no te cobran por leer tu manuscrito ni por firmar un contrato contigo como cliente.

Así que, ¿cómo puedes estar seguro de que tu agente es legal? La mayoría de los agentes de buena reputación en Estados Unidos son miembros de la Asociación de Representantes de Autores (www.aar-online.org). A fin de ser aceptados, los agentes allí deben satisfacer unos parámetros profesionales especificados en los estatutos de la Asociación y aceptar cumplir con sus normas y cánones. Sus miembros no pueden cobrar por leer originales. En España existe Adal, Asociación de Agencias Literarias (www.asociacion-agenicas-literarias.org). También puedes pedir informes a otros profesionales. Es habitual ponerse en contacto con compañeros de profesión y pedir referencias. Podrías entrevistar al posible agente, una vez haya expresado interés por tu obra. Ante la duda, pídele una lista de ventas recientes e investiga su historial.

Respuestas y rechazos

—Supongo que tengo mucho material —dices—. Imagino que recibiré muchos rechazos, ¿verdad?

Al principio sí. Pero hay muchos tipos de rechazos, algunos de los cuales llegan a ser bastante útiles y deberían alegrarte. Y en un momento dado podría haber una aceptación, si aguantas lo suficiente.

Los tipos de respuestas que puedes recibir son más o menos parecidos, independientemente de que te lleguen de agentes, de editores de editoriales o de editores de revistas. Repasemos algunos ejemplos típicos:

- *Sin respuesta:* ¿por qué no, si enviaste el sobre franqueado a tu nombre? Quién sabe, demasiado ocupados, demasiado desorganizados, demasiado hartos… Sea cual sea el motivo, no importa. Ellos se lo pierden.
- *Rechazo general:* carta estándar, no te desanimes. Es la forma de rechazo más habitual. No tiene por qué significar que tu trabajo haya sido pobre o inadecuado. Más bien sugiere un exceso de trabajo por parte de los agentes y editores.
- *Rechazo personalizado:* podría ser cualquier cosa, desde un rechazo general con una nota personal garabateada en el margen, a una carta bellamente mecanografiada detallando los motivos exactos por los que tu obra no funciona para ellos. Es poco habitual y podría indicar que consideraron que tu obra resulta prometedora.
- *Rechazo con invitación a volver a presentar trabajo:* considéralo un aliciente. Recibirás sugerencias para mejorar y una solicitud para ver tus revisiones. Si fuera posible, intenta incluir alguna de sus recomendaciones en tu revisión. Y entonces devuélveles el relato con una fotocopia de su carta y una nota de agradecimiento.
- *Aceptación:* podría llegar en forma de carta o de llamada telefónica. Celébralo. Te lo has ganado.

Tal vez tengas la buena fortuna de recibir una aceptación de inmediato, pero lo más probable es que te enfrentes a muchos rechazos. Si fuera así, te estarías uniendo a una lista ilustre de escritores que incluye a Herman Melville, Margaret Mitchell, Charles Dickens, Virginia Woolf, James Joyce, Beatrix Potter, Dylan Thomas, Emily Brontë y Marcel Proust, quienes se enfrentaron a ese revés y vivieron para contar la historia. Con el tiempo, el escozor de los rechazos se reduce hasta convertirse en una sensación de decepción, aunque siempre duele.

La mejor manera de enfrentarse a ello es escribiendo. Da la vuelta a la hoja de rechazo y anota algunas palabras. Haz una tormenta de ideas. Escribe libremente.

Prepara el borrador de un relato breve. No dejes que el contratiempo del rechazo se te meta bajo la piel. Si fuera posible, trabaja con varios proyectos a la vez. Presenta manuscritos de manera regular mientras trabajas en otros nuevos y el rechazo te dejará de parecer un obstáculo tan grande.

Cuando envías tus escritos, es una buena idea mantener un registro de lo que envías y a quién y cuándo lo enviaste. No querrás dirigirte a la misma persona dos veces. Además, tal vez debas perseguir a algunas personas, en particular si hay otras interesadas por el mismo texto. Si rechazan tu trabajo, podría resultarte útil anotar los motivos porque podrían revelar un patrón. También las aceptaciones son reveladoras, tal vez descubras, por ejemplo, que estás teniendo éxito o casi, con un tipo especial de revistas. Finalmente mantener una lista, incluso de rechazos, es una buena forma de mantener un buen estado de ánimo. Recuerda que cada *no* te acerca cada vez más a un *sí*.

Tal vez consideres que ese seguimiento es más trabajo que robará parte de tu tiempo para escribir pero no olvides que estás dirigiendo un negocio y, como en cualquier empresa pequeña, eres responsable de las operaciones del día a día, incluyendo la administración. Así que desarrolla unos buenos hábitos contables. Una vez que hayas establecido un sistema te darás cuenta de que en has aprovechado al máximo tu tiempo de escritura alcanzando una mayor satisfacción laboral y paz mental.

El dinero y los contratos

—¿Qué ocurre si un agente o editor tiene interés por mi trabajo? —preguntas—. ¿Cuánto dinero puedo esperar?

Una pregunta razonable. Cualquier cantidad desde cero hasta varios cientos de miles de dólares (aunque esta última cifra es bastante poco habitual). Hoy en día, no hay una cifra típica para los adelantos que se reciben por las novelas. Esta suma se basará en diversos factores. Uno es el valor de mercado que se calcule para tu obra; en otras palabras, la cantidad que tus editores creen que producirá tu trabajo. Otra es la suerte. Pero lo importante es llegar a un acuerdo justo.

Si interesas a una editorial, tu agente intentará negociar un adelanto. El adelanto es básicamente un préstamo que devolverás a través de tus derechos de autor. Los términos «derecho de autor» o «propiedad intelectual» hacen referencia a tu parte del pastel financiero, por lo general entre un 7 y un 15 por ciento del precio final del libro, que es normalmente una cifra gradual que recompensa unas ventas mayores. Los nuevos escritores no suelen recibir grandes anticipos, aunque probablemente te den algo.

Si tu libro se publica, por ejemplo, como un original en tapas blandas y cada ejemplar se vende por diez euros, suponiendo que tus derechos de autor partan del 7 por ciento, recibirás setenta céntimos de euro. Aunque es casi como sujetar un murciélago, acaba acumulándose.

Además, recuerda que publicar provoca un efecto dominó. Tener una novela o historia impresa puede llevar a dar charlas o conferencias remuneradas, a impartir talleres u otras actividades didácticas e incluso a que te encarguen nuevas obras. Si esas oportunidades no surgen, créalas tú mismo. Piensa en cosas nuevas con espíritu emprendedor. Recuerda que estás dirigiendo una pequeña empresa.

También debes estar preparado para manejar contratos. Un contrato es un acuerdo por escrito entre tú y tu editor que trata del uso y venta de tu obra. En algún momento probablemente recibas uno. No es tan habitual en el caso de los relatos breves, a no ser que lo publique una de las revistas grandes o se vaya a sacar una recopilación, pero sí lo es sin duda con las novelas.

Cuando te ofrezcan un contrato es una buena idea que lo revise un experto. Un contrato editorial es un documento complicado, en particular ahora que existen los derechos electrónicos y por ello ha de revisarse con detenimiento, a poder ser por más de una persona. Al principio, tu agente le echará un vistazo. Forma parte de su trabajo y debería tener el conocimiento suficiente para hacerlo. Si quieres una mayor seguridad, consulta a un abogado especialista en patentes y propiedad intelectual. Finalmente, ponte en contacto con alguna organización profesional como la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores, www.sgae.es) o CEDRO (Centro Español

de Derechos Reprográficos, www.cedro.org). Sus tarifas son mínimas y ambas cuentan con asesoramiento jurídico.

Pero, aunque las personas y las asociaciones te ayuden, tú también deberías convertirte en experto. Al final, tú eres el responsable de protegerte a ti mismo. Hay varias guías sobre el derecho contractual de los escritores. Consíguete una y comprueba el documento, cláusula a cláusula. Sobre todo, nunca te sientas presionado a firmar un contrato si no te sientes cómodo con él.

Después del acuerdo

Celébralo. Has completado un viaje largo y arduo y es probable que estés experimentando una variada gama de emociones que van del éxtasis a la incomprensión. Es importante que recuerdes que has alcanzado una meta importante y una buena forma de hacerlo es que marques la ocasión. Cómprate un regalo, abre el champán, organiza una pequeña fiesta de celebración. Disfruta de tu logro, te lo mereces.

Hay muchas otras fases por venir y te queda mucho trabajo duro. Así que, una vez que te acostumbres a la nueva situación, remángate y prepárate a sumergirte en el proceso de publicación, que comienza con el departamento editorial.

Tras un acuerdo trabajarás con tu editor para hacer que tu novela o colección de relatos sea lo mejor posible, sobre todo si vas a publicar en algún país anglosajón. Recibirás notas, verbales o por escrito. Podrían ser comentarios extensos y es posible que la revisión requiera algo más que simples retoques. Prepárate para profundizar. Además, tu editor cumplirá otra función muy importante porque será tu «aliado interno», alguien que garantizará que los demás departamentos, el de ventas, el de marketing, el de publicidad, sean conscientes de tu próximo lanzamiento. Tu editorial tendrá otros libros en la lista y el tuyo puede que no sea el más importante. Sea lo dura que sea la competencia interna, tu editor defenderá tu obra y garantizará que recibe toda la atención posible.

Antes de que se publique tu libro, la editorial te asignará a alguien de promoción y prensa que luchará por promover tu libro. Son los encargados de enviar libros y cartas a los diferentes medios de comunicación y críticos literarios para garantizar críticas y que el libro se difunda adecuadamente. Te recomiendan a periodistas para que te entrevisten. Si eres muy afortunado, organizarán que participes en lecturas en librerías y festivales literarios. Tal vez incluso, se da en algunos casos, se pongan en contacto con productores de radio y de televisión para promocionar tu libro.

Si tu promotor se centrara más en otro autor que dé mayores beneficios, no te preocupes porque hay mucho que puedes hacer por ti mismo. Existen guías excelentes sobre cómo promocionar y comercializar tu propio libro, así que invierte un poco y haz un plan. Prepara un paquete para los medios de comunicación que incluya una nota de prensa, una foto del autor, una hoja con tu currículum, tus detalles de contacto, cualquier promoción prepublicación que tengas y una copia del libro o por lo menos de la contracubierta. Envía todo el paquete a productores, periodistas y editores de periódicos y revistas con una nota personal. Llama a los vendedores de libros y ofrécete para firmar autógrafos y organizar talleres, siempre con la vista puesta en hacer que su trabajo resulte lo más fácil posible.

Sea cual sea la forma que adopte tu promoción, es esencial que tengas una

«página web de autor». De hecho, desde el día que presentes tus obras a las editoriales te beneficiaría contar con tu propia página web. Si no la puedes diseñar tú mismo, paga a un profesional para que te lo haga o habla con algún amigo que sea experto en tecnologías. Al igual que vas a hacer con el paquete promocional, incluye tu foto, biografía, etcétera, pero no dudes en dar al contenido un toque personal. Tu página no debería reflejar únicamente tus habilidades, sino también tu estilo y tu sentido del humor.

Autopublicación o Autoedición

Una breve nota al margen. Si ningún editor acepta tu libro y tienes espíritu emprendedor, podrías intentar publicarlo tú mismo. Con la llegada de la impresión digital, esta opción resulta mucho más económica. Puedes contratar un servicio de publicación que se encargue de producir tu libro; todos sus aspectos, desde el tipo de letra hasta el diseño de la portada. Recuerda, sin embargo, que esas empresas no son selectivas, publicarán cualquier manuscrito. Su trabajo solo consiste en imprimir tu obra. Si vas por ese camino, harías bien en contratar un buen editor autónomo para garantizar el control de calidad. No olvides, tampoco, que los libros publicados por uno mismo rara vez obtienen beneficios para sus autores. Aunque hay excepciones de autores que han colgado sus libros en internet con gran éxito.

Una palabra de precaución. Ten cuidado con las llamadas «editoriales de autor», a veces denominadas «editoriales subvencionadas», porque cobran una tarifa por poner tu obra entre dos tapas. Entonces, ¿cuál es la diferencia? Las editoriales de autor fingen ser algo que no son: verdaderas editoriales. Te enviarán una carta diciéndote lo mucho que les ha gustado tu novela o colección y sugiriendo que tiene un gran mercado potencial. Una vez te enganchen, te presentarán con suavidad el delicado tema del pago. No te dejes engañar. Es un timo parecido al del agente que cobra tarifas. Harán un trabajo de baja calidad y te cobrarán cifras exorbitadas.

Aunque la publicación propia es una opción legítima, es probable que sigas soñando con que un editor establecido acepte tu obra.

Concursos, becas y premios

Conseguir que publiquen tus escritos no es la única forma de alcanzar prestigio como escritor.

Estudia los concursos literarios. Encontrarás todos los detalles sobre ellos en las guías y revistas del mercado. También es una buena idea investigar en internet. Algunos concursos cobran a los escritores por participar, así que asegúrate de que el concurso es legítimo. Estudia la empresa o revista patrocinadora. Los premios a veces incluyen la publicación de tu relato, novela o colección. Tal vez tu obra llame la atención de un agente literario. A menudo hay un premio monetario. En los concursos de mayor importancia, incluso llegar a semifinalista mejorará tus cartas de presentación.

Tu historia podría recibir una lectura rápida o una lectura más profunda. Al final es una lotería. Con frecuencia se pasan por alto grandes obras. Alguien tiene que ganar y podrías ser tú.

Muchos escritores reciben sostén financiero a través de becas literarias y premios. Los administran una variedad de organizaciones: académicas, no gubernamentales y gubernamentales. Las hay de diferentes universidades y también las ofrece el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (www.mecd.es). Puedes consultar sus condiciones y términos en las páginas web donde aparecen las listas de agentes y editoriales.

Aunque hay muchas becas y premios que exigen que hayas publicado algo con anterioridad, merece la pena que las estudies. Después de todo, se supone que existen para ayudar a los autores que tienen necesidades económicas, incluyendo a quienes están comenzando sus carreras literarias.

La comunidad literaria

Hayas publicado o no, piensa en unirte a la comunidad literaria. Lanzar tu carrera profesional exige una tremenda paciencia; conectar con otros te podría ayudar a controlar la emoción y la esperanza y a aprender varias cosas en ese proceso. Esas comunidades, tanto reales como virtuales, existen por todo el mundo y te puedes unir a ellas desde lugares tan distantes como Uzbekistán. Así que echemos un vistazo a las diferentes formas de relacionarte con los de tu clase.

Los congresos y retiros para escritores son una forma excelente de tener acceso a la comunidad. Pero son muy diferentes y cada uno de ellos desempeña una función particular.

Los congresos te ofrecen la posibilidad de conocer a profesionales de las editoriales y aprender cosas sobre esta industria. Se pueden celebrar en sedes que varían desde Maui hasta Praga. A no ser que el congreso sea local, tendrás que pagar los gastos de desplazamiento y alojamiento además de la tarifa de asistencia, aunque los beneficios son importantes. Abundan los seminarios, talleres y oportunidades para establecer nuevas redes de contactos. Con frecuencia se invita a agentes a dar charlas y a participar en debates de expertos y quizá puedan estar disponibles al acabar para charlar con los asistentes.

Por otro lado, los retiros son solo eso, una oportunidad para alejarse del mundo y escribir. También se conocen como colonias para escritores y ofrecen la oportunidad de trabajar con gente que tiene objetivos similares. Algunos están abiertos al público general y cobran una tarifa por habitación y pensión completa. Otros son selectivos y cubren todos los gastos excepto el desplazamiento. Dos de los más conocidos internacionalmente son Yaddo y la Colonia MacDowell. Todo está diseñado para reducir al mínimo las distracciones y facilitar la escritura. A menudo te llevan la comida a la habitación. Pero, aunque exista la norma de mantener el silencio durante el día, las noches suelen estar repletas de actos sociales.

Para encontrar información sobre ferias, congresos y encuentros de escritores, puedes consultar algunas páginas web nacionales como las de las diferentes ferias de escritores, la de la Asociación Colegial de Escritores de España (www.acescritores.com) o la de Autores de Argentina (www.autoresdeargentina.com) entre otras muchas, y algunas más locales como por, ejemplo, la de la Asociación Aragonesa de Escritores (www.aaescritores.com).

También puedes encontrar entusiastas de la escritura en lecturas literarias o eventos organizados en tu rincón del mundo. Suelen tener lugar en las universidades, librerías, centros culturales, ateneos, festivales literarios y sedes similares. Busca los anuncios de eventos en tu prensa local para informarte acerca de los lugares, fechas y horarios.

Si sientes que tu motivación se debilita o que necesitas desesperadamente una nueva visión sobre tu trabajo, apúntate a un taller de escritura, a un grupo de lectura o a una tertulia de escritores. Encontrarás información sobre cursos y grupos en internet y en revistas profesionales.

Los cursos de escritura ofrecen diversas ventajas, entre las que cabe resaltar evaluaciones por parte de expertos, recibir formación y valoraciones de tus relatos. El profesor te ilustrará en este arte y en el negocio de la publicación. Tal vez te encarguen algunos ejercicios para fortalecer tu dominio del oficio. Tendrás la oportunidad de presentar tu material al profesor para que lo critiquen tus compañeros. Aunque las clases no sustituyen a la escritura como tal, pueden resultar increíblemente útiles a la hora de seguir aprendiendo y hacerte sentir bien contigo mismo.

Los grupos de escritores, a veces conocidos como «círculos de escritores», con frecuencia nacen de alguna clase o los forman diversos escritores que deciden reunirse con regularidad. Los participantes evalúan las obras de sus compañeros, comparten información sobre cómo publicar y se apoyan entre sí. Algunos de esos grupos perduran durante años y se convierten en un activo de incalculable valor para sus miembros.

Finalmente, plantéate pertenecer a alguna organización profesional. Hay muchas entidades nacionales, regionales y locales como la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) o CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos).

La SGAE es una entidad de gestión colectiva dedicada a la defensa y gestión de los derechos de propiedad intelectual de sus más de cien mil socios. Su misión fundamental es la protección y repartición de la remuneración de los autores por la utilización de sus obras (reproducción, distribución, comunicación pública, transformación y copia privada). Se trata de una sociedad privada constituida hace más de cien años y que, en la actualidad, administra un repertorio que supera los cinco millones de obras musicales, dramáticas, coreográficas y audiovisuales.

CEDRO es una asociación sin ánimo de lucro de autores y editores de libros, revistas y otras publicaciones, editadas en cualquier medio y soporte, que se encarga de defender y gestionar de forma colectiva sus derechos de propiedad intelectual de tipo patrimonial (reproducción, transformación, comunicación pública y distribución). Fue autorizada para ello en 1988 por el Ministerio de Cultura, al amparo de la Ley de Propiedad Intelectual. Su misión es representar y defender los legítimos intereses de autores y editores de libros y publicaciones periódicas, facilitando y promoviendo el uso legal de sus obras.

Recuerda que existe una comunidad mundial de escritores. Si quieres ponerte en contacto con esa red global, podrías intentar consultar International PEN (www.pen.org), que defiende a los autores perseguidos de una manera similar a como

Amnistía Internacional lucha por liberar a los prisioneros por motivos de conciencia. PEN cuenta con una rama estadounidense. Descubre cuáles son sus actividades y participa.

En su mayor parte, escribir es un viaje solitario, así que plantéate unir fuerzas con otros que compartan tu afición. La solidaridad puede ayudar. En el número hay fuerza.

TU TURNO:

Busca formas de unirte a la comunidad de escritores, bien sea en tu barrio o viajando a algún lugar o a través de internet. Puedes elegir entre conferencias, retiros, lecturas/eventos literarios, talleres, cursos, grupos de escritores y organizaciones profesionales. Únete y participa en uno de ellos de verdad.

Ser escritor

Tras haber leído (y creído) las deprimentes verdades que os he transmitido, ¿aún queréis ser escritores?

FRANK SWINNERTON, *Authors and the Book Trade*

Antes o después te darás cuenta de que has completado la transición, pasando de querer ser un escritor a realmente serlo. ¿Cómo lo sabrás? Te resultará más fácil sentarte y escribir. Te habrás ajustado a la disciplina de escribir diariamente. Presentarás tu trabajo a las editoriales con rapidez. Los rechazos escocerán un poco menos. De vez en cuando, tal vez recibas una carta de aceptación y esas publicaciones te producirán satisfacción personal y profesional. Y lo más importante, crear relatos de ficción formará parte del tejido de tu vida.

Aunque las recompensas son muchas, ajustarse a una vida de escritura requiere tiempo. Igual que les ocurre a los personajes en tus obras, te enfrentarás a obstáculos y desafíos. Así que presta atención para aprender a esquivar esos peligros.

Probablemente hayas oído la expresión «No dejes tu trabajo habitual». Tu censor interno (esa destructiva voz crítica que hay en tu cabeza) tal vez te lo haya recomendado, o un amigo con buenas intenciones, o un colega que no lo entiende, y ya está: aunque puedas tener una fe razonable en tus habilidades como autor, este consejo resonará en tu mente con toda la fuerza de un aviso funesto.

Relájate. Aunque quizá no puedas abandonar en este momento el empleo remunerado de que vives, no es el fin del mundo. La mayoría de los autores de ficción, incluso quienes han publicado mucho, suplementan sus ingresos con otros medios y reconcilian con eficacia sus trabajos diarios con su vida como escritores. Por ejemplo, Antón Chéjov mantuvo su consulta médica durante parte de su carrera literaria y defendió haber adquirido gran parte de su comprensión de la naturaleza humana en ese trabajo.

Podrías incluso llegar a descubrir que el trabajo diario te obliga a mantener una distancia forzosa de tus escritos, algo que te permite controlar mejor los sentimientos de aislamiento. Además, como ya descubriera Chéjov, la tragicomedia humana que se produce en la mayoría de los trabajos puede llegar a desvelarse como una fuente muy rica en personajes y situaciones. Y el tiempo que roba de tu escritura puede aumentar tu hambre y motivación.

Independientemente de tu trabajo, asegúrate de dejar libre un espacio de tiempo cada día, o por lo menos varios días a la semana. Trata ese tiempo como si fuera sagrado: levántate una hora antes por las mañanas o acuéstate una hora más tarde. Mira menos la televisión. Intenta usar algún tipo de ritual que facilite la transición de tu trabajo diario y rutinario al creativo. Aunque sea algo tan sencillo como preparar una taza de té, te ayudará a deslizarte a tu mundo de sueños ficticios.

«El problema es —dices— que en cuanto entro en el sueño alguien intenta inmediatamente sacarme de él».

Un problema común. La triste realidad es que deberás aprender a combatir las intrusiones de tu familia y de tus amigos. Si tienes suerte, quienes te quieren darán saltos de alegría cuando expreses tu deseo de escribir. Pero su entusiasmo inicial se podría debilitar cuando descubran que *lo vas a hacer de verdad* y que esa actividad te va a dejar una menor disponibilidad. Anticípate a cualquier sabotaje. En serio, espera lo peor. Llamarán a tu puerta. Gritarán tu nombre desde el piso de abajo. Entrarán en tu estudio y se echarán a llorar. Cogerás el bolígrafo y en ese momento te interrumpirá alguien que necesita un favor o que solo quiere tu compañía.

Habla con ellos. Explícales que esta aventura es importante para ti, y que encerrarte en una habitación con un cuaderno no significa que no te importen. Y después echa el pestillo y céntrate en tu trabajo. Y no uses sus exigencias como excusa para dejarlo para más adelante. Aprende a decir que *no*. Te sentirás liberado. Habrá ocasiones en las que necesites dar prioridad a las personas. Sin embargo, siempre que puedas, asegúrate de que la escritura es tu prioridad, ya que quienes escriben se pueden volver agresivos y peligrosos si no se les permite hacerlo durante un tiempo prolongado.

Tal vez encuentres incluso peligros más siniestros…

Estás ante tu escritorio, escribiendo. O quizá estás en el trabajo, haciéndolo a escondidas. Todo está bien hasta que te detienes… levantas la mirada… y tu alma pierde pie. Te sientes aplastado, desanimado y profundamente solo. De repente, no sabes *qué* escribir, ni *cómo* escribir, ni *para qué* hacerlo. En resumen, te enfrentas al abismo.

El abismo es esa angustia que te puede golpear en cualquier momento. Te puede atacar en medio de una muchedumbre o cuando estés solo, aunque el riesgo es especialmente grande cuando te embarcas en ocupaciones solitarias como escribir. Este vacío emocional podría hacer que se tambaleara tu confianza en ti mismo y que redujera temporalmente tu capacidad e incluso tu deseo de escribir. Intenta usar los siguientes antídotos.

Mantén el contacto con la raza humana. No importa cuánto te apetezca o necesites estar solo, la comunicación (con personas reales, no solo con personajes ficticios) es importante. Aprovecha cualquier rato que pases con la familia y los amigos. Como ya hemos comentado, debes ponerte en contacto con la comunidad de escritores donde encontrarás a otros que sepan exactamente por lo que estás pasando.

Desarrolla además un estilo de vida sano. Escribir es una tarea intensa que todo lo consume, por lo que corres el riesgo de acabar viviendo de café y cualquier alimento fácil que tengas a mano. Los estados de ánimo están unidos a la salud, al igual que lo está la productividad, así que come de manera lógica e intenta dormir lo suficiente.

Sal a la calle y respira aire fresco. Date un paseo. Escribir cansa y la actividad física devolverá la energía a tu cuerpo y a tu mente.

TU TURNO:

Haz una lista de diez cosas que puedes hacer para que la escritura se convierta en algo importante en tu vida. Podría incluir cualquier cosa desde levantarte más temprano hasta contratar una canguro o hacer ejercicio (para darte una mayor energía) o apuntarte a un curso para escritores. Coloca esa lista en algún sitio como, por ejemplo, encima de tu escritorio o en el frigorífico. Y entonces, realmente *haz* lo que has anotado, por lo menos algunas de las cosas. La mejor manera que tiene uno de convertirse en escritor es tomárselo en serio. Y el mejor momento para empezar es ahora mismo.

Finalmente escribe. Piérdete en el proceso y déjate llevar. Escribir es el mejor estimulante que existe en el mundo. Quizá no cuando no te sale, pero cuando sale bien… ahhhhhhh. Te mejora el estado de ánimo, el abismo retrocede y recuperas la confianza. El bloqueo desaparece y el trabajo fluye sobre el papel ante ti. Por el mero hecho de escribir habrás accedido a tu subconsciente y conectado con algo mayor que tú mismo. Te habrás convertido en un conductor para el mundo.

Chuleta

Los personajes

- ¿Tienen tus personajes algún deseo?
- ¿Son tus personajes lo suficientemente singulares como para no convertirse en típicos?
- ¿Tienen tus personajes rasgos contradictorios que les den complejidad?
- ¿Son coherentes tus personajes a pesar de tener algunos rasgos en conflicto?
- ¿Tienen tus personajes la capacidad de cambiar?
- ¿Conoces lo suficiente a tus personajes?
- ¿Son los personajes que deben serlo «redondos» y los que deben serlo «planos»?
- ¿Muestras más a tus personajes de lo que los explicas?
- ¿Utilizas las cuatro maneras de mostrar a tus personajes a través de la acción, el habla, la apariencia y el pensamiento?
- ¿Tienen tus personajes los nombres adecuados?

La trama

- ¿Tienes una gran pregunta dramática?
- ¿Tienes un protagonista con un gran objetivo y diversos obstáculos?
- ¿Tiene tu protagonista tanto obstáculos externos como internos?
- ¿Hay un planteamiento, un nudo y un desenlace?
- ¿Has liberado tu planteamiento de explicaciones excesivas? ¿Has conseguido que no resulte demasiado largo?
- En el nudo ¿se multiplican los conflictos?
- Los acontecimientos que tienen lugar en el nudo, ¿tienen causas y efectos relacionados entre sí?
- ¿Hay una crisis, un clímax y un conflicto que tienen consecuencias en el desenlace?
- ¿Es tu desenlace plausible, satisfactorio y no demasiado extenso?

El punto de vista

- ¿Cómo funciona mejor tu historia, en primera, en segunda o en tercera persona?
- ¿Funciona mejor tu historia con un PDV de visión única o de visión múltiple?
- ¿Hay algún motivo por el que tu historia debiera funcionar mejor con un PDV omnisciente u objetivo?

- Si estás utilizando un narrador en segunda o tercera persona, ¿hasta qué punto está emocionalmente cerca de la historia y de los personajes?
- ¿Estás manteniendo la coherencia del PDV?

Las descripciones

- ¿Se dirigen tus descripciones a los cinco sentidos?
- ¿Son tus descripciones lo suficientemente específicas y concretas?
- ¿Estás usando un exceso de adjetivos y adverbios?
- ¿Estás utilizando un lenguaje figurado y unas técnicas líricas cuando resulta adecuado?
- ¿El exceso de descripciones ahoga tu historia?
- ¿Usas detalles significativos?
- ¿Tienes cuidado con las trampas descriptivas como los tópicos y las metáforas mixtas?
- ¿Reflejan tus descripciones la conciencia o el punto de vista del personaje o personajes desde cuyo punto de vista estás narrando la historia?

Los diálogos

- ¿Usas diálogos y escenas en los puntos más importantes de tu historia?
- ¿Suena real tu historia y va directa al grano?
- ¿Tu manera de marcar las voces del diálogo llaman demasiado la atención sobre sí mismas?
- ¿Utilizas acotaciones escénicas para mejorar tus diálogos?
- ¿Suenan tus personajes diferentes entre sí y de la forma más adecuada para quienes son?
- ¿Hay algún punto en el que tus diálogos se pudieran mejorar utilizando subtextos?
- ¿Contienen tus diálogos explicaciones pesadas o dialectos molestos?

El escenario/el ritmo

- ¿Has basado tu historia en algún lugar o lugares específicos?
- ¿Has basado tu historia en alguna época o épocas específicas?
- ¿Afectan el lugar y la época que has elegido a las acciones de tu historia?
- ¿Se podría hacer que el escenario mejorara el ambiente o la atmósfera de la historia?
- ¿Actúan tus personajes de una manera que refleje su comodidad o incomodidad con el entorno?
- ¿Describes tanto el espacio y el tiempo que ralentizas la acción de la historia?
- ¿Has elegido los puntos correctos para expandir o comprimir el tiempo?

La voz

- ¿Has elegido una voz que trabaje en armonía con el PDV elegido, con la personalidad de tu narrador y con la distancia emocional de éste con la historia?
- ¿Las palabras, las frases y los párrafos que has elegido apoyan la voz narrativa?
- ¿Se mantiene coherente la voz del narrador a lo largo de toda la historia?

El tema

- ¿Has identificado el tema de tu historia?
- ¿El tema se inscribe en la historia sin un peso excesivo?
- ¿Trabajan todos los elementos de tu historia para apoyar al tema?

La revisión

- ¿Has conseguido distanciarte lo suficiente de tu historia para comenzar el proceso de revisión?
- ¿Te has planteado cambiar la visión de tu historia?
- ¿Has mirado con lupa todo lo grande de tu historia?
- ¿Has mirado con microscopio todo lo pequeño de tu historia?
- ¿Has eliminado y retocado todo lo que se podía eliminar y retocar?

APÉNDICE

«Catedral»

por Raymond Carver

Un ciego, antiguo amigo de mi mujer, iba a venir a pasar la noche en casa. Su esposa había muerto. De modo que estaba visitando a los parientes de ella en Connecticut. Llamó a mi mujer desde casa de sus suegros. Se pusieron de acuerdo. Vendría en tren: tras cinco horas de viaje, mi mujer le recibiría en la estación. Ella no le había visto desde hacía diez años, después de un verano que trabajó para él en Seattle. Pero ella y el ciego habían estado en comunicación. Grababan cintas magnetofónicas y se las enviaban. Su visita no me entusiasmaba. Yo no le conocía. Y me inquietaba el hecho de que fuese ciego. La idea que yo tenía de la ceguera me venía de las películas. En el cine, los ciegos se mueven despacio y no sonríen jamás. A veces van guiados por perros. Un ciego en casa no era una cosa que yo esperase con ilusión.

Aquel verano en Seattle ella necesitaba trabajo. No tenía dinero. El hombre con quien iba a casarse al final del verano estaba en una escuela de formación de oficiales. Y tampoco tenía dinero. Pero ella estaba enamorada del tipo, y él estaba enamorado de ella, etc. Vio un anuncio en el periódico: *Se necesita lectora para ciego*, y un número de teléfono. Telefoneó, se presentó y la contrataron enseguida. Trabajó todo el verano para el ciego. Le leía toda clase de cosas: expedientes, informes, esas cosas. Le ayudó a organizar un pequeño despacho en el departamento del servicio social del condado. Mi mujer y el ciego se hicieron buenos amigos. ¿Que cómo lo sé? Ella me lo ha contado. Y también otra cosa. En su último día de trabajo, el ciego le preguntó si podía tocarle la cara. Ella accedió. Me dijo que le pasó los dedos por toda la cara, la nariz, incluso el cuello. Ella nunca lo olvidó. Incluso intentó escribir un poema. Siempre estaba intentando escribir poesía. Escribía un poema o dos al año, sobre todo después de que le ocurriera algo importante.

Cuando empezamos a salir juntos, me lo enseñó. En el poema recordaba sus dedos y el modo en que le recorrieron la cara. Contaba lo que había sentido en aquellos momentos, lo que le pasó por la cabeza cuando el ciego le tocó la nariz y los labios. Recuerdo que el poema no me impresionó mucho. Claro que no se lo dije. Tal vez sea que no entiendo la poesía. Admito que no es lo primero que se me ocurre coger cuando quiero algo para leer.

En cualquier caso, el hombre que primero disfrutó de sus favores, el futuro oficial, había sido su amor de la infancia. Así que muy bien. Estaba diciendo que al final del verano ella permitió que el ciego le pasara las manos por la cara, luego se

despidió de él, se casó con su amor, etc., ya teniente, y se fue de Seattle. Pero el ciego y ella mantuvieron la comunicación. Ella hizo el primer contacto al cabo del año o así. Le llamó una noche por teléfono desde una base de las fuerzas aéreas en Alabama. Tenía ganas de hablar. Hablaron. Él le pidió que le enviara una cinta y le contara cosas de su vida. Así lo hizo. Le envió la cinta. En ella le contaba al ciego cosas de su marido y de su vida en común en la base aérea. Le contó al ciego que quería a su marido, pero que no le gustaba dónde vivían, ni tampoco que él formase parte del entramado militar e industrial. Contó al ciego que había escrito un poema que trataba de él. Le dijo que estaba escribiendo un poema sobre la vida de la mujer de un oficial de las fuerzas aéreas. Todavía no lo había terminado. Aún seguía trabajando en él. El ciego grabó una cinta. Se la envió. Ella grabó otra. Y así durante años. Al oficial le destinaron a una base y luego a otra. Ella envió cintas desde Moody ACB, McGuire, McConnell, y finalmente, Travis, cerca de Sacramento, donde una noche se sintió sola y aislada de las amistades que iba perdiendo en aquella vida viajera. Creyó que no podría dar un paso más. Entró en casa y se tragó todas las píldoras y cápsulas que había en el armario de las medicinas, con ayuda de una botella de ginebra. Luego tomó un baño caliente y se desmayó.

Pero en vez de morirse, le dieron náuseas. Vomitó. Su oficial —¿por qué iba a tener nombre? Era el amor de su infancia, ¿qué más quieres?— llegó a casa, la encontró y llamó a una ambulancia. A su debido tiempo, ella lo grabó todo y envió la cinta al ciego. A lo largo de los años iba registrando toda clase de cosas y enviando cintas a un buen ritmo. Aparte de escribir un poema al año, creo que ésa era su distracción favorita. En una cinta le decía al ciego que había decidido separarse del oficial por una temporada. En otra le hablaba de divorcio. Ella y yo empezamos a salir, y por supuesto se lo contó al ciego. Se lo contaba todo. O me lo parecía a mí. Una vez me preguntó si me gustaría oír la última cinta del ciego. Eso fue hace un año. Hablaba de mí, me dijo. Así que dije, bueno, la escucharé. Puse unas copas y nos sentamos en el cuarto de estar. Nos preparamos para escuchar. Primero introdujo la cinta en el magnetófono y tocó un par de botones. Luego accionó una palanquita. La cinta chirrió y alguien empezó a hablar con voz sonora. Ella bajó el volumen. Tras unos minutos de cháchara sin importancia, oí mi nombre en boca de ese desconocido, del ciego a quien jamás había visto. Y luego esto: «Por todo lo que me has contado de él, solo puedo deducir…». Pero una llamada a la puerta nos interrumpió, y no volvimos a poner la cinta. Quizá fuese mejor así. Ya había oído todo lo que quería oír.

Y ahora, ese mismo ciego venía a dormir a mi casa.

—A lo mejor puedo llevarle a la bolera —le dije a mi mujer.

Estaba junto al fregadero, cortando patatas para el horno. Dejó el cuchillo y se volvió.

—Si me quieres —dijo ella—, hazlo por mí. Si no me quieres, no pasa nada. Pero

si tuvieras un amigo, cualquiera que fuese, y viniera a visitarte, yo trataría de que se sintiera a gusto. —Se secó las manos con el paño de los platos.

—Yo no tengo ningún amigo ciego.

—Tú no tienes *ningún* amigo. Y punto. Además —dijo—, ¡maldita sea, su mujer acaba de morirse! ¿No lo entiendes? ¡Ha perdido a su mujer!

No contesté. Me había hablado un poco de su mujer. Se llamaba Beulah. ¡Beulah! Es nombre de negra.

—¿Era negra su mujer? —pregunté.

—¿Estás loco? —replicó mi mujer—. ¿Te ha dado la vena o algo así?

Cogió una patata. Vi cómo caía al suelo y luego rodaba bajo el fogón.

—¿Qué te pasa? ¿Estás borracho?

—Solo pregunto —dije.

Entonces mi mujer empezó a suministrarme más detalles de lo que yo quería saber. Me serví una copa y me senté a la mesa de la cocina, a escuchar. Partes de la historia empezaron a encajar.

Beulah fue a trabajar para el ciego después de que mi mujer se despidiera. Poco más tarde, Beulah y el ciego se casaron por la iglesia. Fue una boda sencilla —¿quién iba a ir a una boda así?—, solo los dos, más el ministro y su mujer. Pero de todos modos fue un matrimonio religioso. Lo que Beulah quería, había dicho él. Pero es posible que en aquel momento Beulah llevara ya el cáncer en las glándulas. Tras haber sido inseparables durante ocho años —ésa fue la palabra que empleó mi mujer, *inseparables*—, la salud de Beulah empezó a declinar rápidamente. Murió en una habitación de hospital de Seattle, mientras el ciego sentado junto a la cama le cogía la mano. Se habían casado, habían vivido y trabajado juntos, habían dormido juntos —y hecho el amor, claro— y luego el ciego había tenido que enterrarla. Todo esto sin haber visto ni una sola vez el aspecto que tenía la dichosa señora. Era algo que yo no llegaba a entender. Al oírlo, sentí un poco de lástima por el ciego. Y luego me sorprendí pensando qué vida tan lamentable debió de llevar ella. Figúrense una mujer que jamás ha podido verse a través de los ojos del hombre que ama. Una mujer que se ha pasado día tras día sin recibir el menor cumplido de su amado. Una mujer cuyo marido jamás ha leído la expresión de su cara, ya fuera de sufrimiento o de algo mejor. Una mujer que podía ponerse o no maquillaje, ¿qué más le daba a él? Si se le antojaba, podía llevar sombra verde en un ojo, un alfiler en la nariz, pantalones amarillos y zapatos morados, no importa. Para luego morirse, la mano del ciego sobre la suya, sus ojos ciegos llenos de lágrimas —me lo estoy imaginando—, con un último pensamiento que tal vez fuera éste: «Él nunca ha sabido cómo soy yo», en el expreso hacia la tumba. Robert se quedó con una pequeña póliza de seguros y la mitad de una moneda mexicana de veinte pesos. La otra mitad se quedó en el ataúd con ella. Patético.

Así que, cuando llegó el momento, mi mujer fue a la estación a recogerle. Sin nada que hacer, salvo esperar —claro que de eso me quejaba—, estaba tomando una copa y viendo la televisión cuando oí parar al coche en el camino de entrada. Sin dejar la copa, me levanté del sofá y fui a la ventana a echar una mirada.

Vi reír a mi mujer mientras aparcaba el coche. La vi salir y cerrar la puerta. Seguía sonriendo. Qué increíble. Rodeó el coche y fue a la puerta por la que el ciego ya estaba empezando a salir. ¡El ciego, fíjense en esto, llevaba barba crecida! ¡Un ciego con barba! Es demasiado, diría yo. El ciego alargó el brazo al asiento de atrás y sacó una maleta. Mi mujer le cogió del brazo, cerró la puerta y, sin dejar de hablar durante todo el camino, le condujo hacia la escalera y el porche. Apagué la televisión. Terminé la copa, lavé el vaso, me sequé las manos. Luego fui a la puerta.

—Te presento a Robert —dijo mi mujer—. Robert, éste es mi marido. Ya te he hablado de él.

Estaba radiante de alegría. Llevaba al ciego cogido por la manga del abrigo.

El ciego dejó la maleta en el suelo y me tendió la mano.

Se la estreché. Me dio un buen apretón, retuvo mi mano y luego la soltó.

—Tengo la impresión de que ya nos conocemos —dijo con voz grave.

—Yo también —repuse. No se me ocurrió otra cosa. Luego añadí—: Bienvenido. He oído hablar mucho de usted.

Entonces, formando un pequeño grupo, pasamos del porche al cuarto de estar, mi mujer conduciéndole por el brazo. El ciego llevaba la maleta con la otra mano. Mi mujer decía cosas como: «A tu izquierda, Robert. Eso es. Ahora, cuidado, hay una silla. Ya está. Siéntate ahí mismo. Es el sofá. Acabamos de comprarlo hace dos semanas».

Empecé a decir algo sobre el sofá viejo. Me gustaba. Pero no dije nada. Luego quise decir otra cosa, sin importancia, sobre la panorámica del Hudson que se veía durante el viaje. Cómo para ir a Nueva York había que sentarse en la parte derecha del tren, y, al venir de Nueva York, a la parte izquierda.

—¿Ha tenido buen viaje? —le pregunté—. A propósito, ¿en qué lado del tren ha venido sentado?

—¡Vaya pregunta, en qué lado! —exclamó mi mujer—. ¿Qué importancia tiene?

—Era una pregunta.

—En el lado derecho —dijo el ciego—. Hacía casi cuarenta años que no iba en tren. Desde que era niño. Con mis padres. Demasiado tiempo. Casi había olvidado la sensación. Ya tengo canas en la barba. O eso me han dicho, en todo caso. ¿Tengo un aspecto distinguido, querida mía? —preguntó el ciego a mi mujer.

—Tienes un aire muy distinguido, Robert. Robert —dijo ella—, ¡qué contenta estoy de verte, Robert!

Finalmente, mi mujer apartó la vista del ciego y me miró. Tuve la impresión de

que no le había gustado su aspecto. Me encogí de hombros.

Nunca he conocido personalmente a ningún ciego. Aquel tenía cuarenta y tantos años, era de constitución fuerte, casi calvo, de hombros hundidos, como si llevara un gran peso. Llevaba pantalones y zapatos marrones, camisa de color marrón claro, corbata y chaqueta de sport. Impresionante. Y también una barba tupida. Pero no utilizaba bastón ni llevaba gafas oscuras. Siempre pensé que las gafas oscuras eran indispensables para los ciegos. El caso era que me hubiese gustado que las llevara. A primera vista, sus ojos parecían normales, como los de todo el mundo, pero si uno se fijaba tenían algo diferente. Demasiado blanco en el iris, para empezar, y las pupilas parecían moverse en sus órbitas como si no se diera cuenta o fuese incapaz de evitarlo. Horrible. Mientras contemplaba su cara vi que su pupila izquierda giraba hacia la nariz mientras la otra procuraba mantenerse en su sitio. Pero era un intento vano, pues el ojo vagaba por su cuenta sin que él lo supiera o quisiera saberlo.

—Voy a servirle una copa —dije—. ¿Qué prefiere? Tenemos un poco de todo. Es uno de nuestros pasatiempos.

—Solo bebo whisky escocés, muchacho —se apresuró a decir con su voz sonora.

—De acuerdo —dije—. ¡Muchacho! Claro que sí, lo sabía.

Tocó con los dedos la maleta, que estaba junto al sofá. Se hacía su composición de lugar. No se lo reproché.

—La llevaré a tu habitación —le dijo mi mujer.

—No, está bien —dijo el ciego en voz alta—. Ya la llevaré yo cuando suba.

—¿Con un poco de agua, el whisky? —le pregunté.

—Muy poca.

—Lo sabía.

—Solo una gota —dijo él—. Ese actor irlandés, ¿Barry Fitzgerald? Soy como él. Cuando bebo agua, decía Fitzgerald, bebo agua. Cuando bebo whisky, bebo whisky.

Mi mujer se echó a reír. El ciego se llevó la mano a la barba. Se la levantó despacio y la dejó caer.

Preparé las copas, tres vasos grandes de whisky con un chorrito de agua en cada uno. Luego nos pusimos cómodos y hablamos de los viajes de Robert. Primero, el largo vuelo desde la Costa Oeste a Connecticut. Luego, de Connecticut aquí, en tren. Tomamos otra copa para esa parte del viaje.

Recordé haber leído en algún sitio que los ciegos no fuman porque, según dicen, no pueden ver el humo que exhalan. Creí que al menos sabía eso de los ciegos. Pero este ciego en particular fumaba el cigarrillo hasta el filtro y luego encendía otro. Llenó el cenicero y mi mujer lo vació.

Cuando nos sentamos a la mesa para cenar, tomamos otra copa. Mi mujer llenó el plato de Robert con un filete grueso, patatas al horno, judías verdes. Le unté con mantequilla dos rebanadas de pan.

—Ahí tiene pan y mantequilla —le dije, bebiendo parte de mi copa—. Y ahora recemos.

El ciego inclinó la cabeza. Mi mujer me miró con la boca abierta.

—Roguemos para que el teléfono no suene y la comida no esté fría —dije.

Nos pusimos al ataque. Nos comimos todo lo que había en la mesa. Devoramos como si no nos esperase un mañana. No hablamos. Comimos. Nos atiborramos. Como animales. Nos dedicamos a comer en serio. El ciego localizaba inmediatamente la comida, sabía exactamente dónde estaba todo en el plato. Lo observé con admiración mientras manipulaba la carne con el cuchillo y el tenedor. Cortaba dos trozos de filete, se llevaba la carne a la boca con el tenedor, se dedicaba luego a las patatas asadas y a las judías verdes, y después partía un trozo grande de pan con mantequilla y se lo comía. Lo acompañaba con un buen trago de leche. Y, de vez en cuando, no le importaba utilizar los dedos.

Terminamos con todo, incluyendo media tarta de fresas. Durante unos momentos quedamos inmóviles, como atontados. El sudor nos perlaba el rostro. Al fin nos levantamos de la mesa, dejando los platos sucios. No miramos atrás. Pasamos al cuarto de estar y nos dejamos caer de nuevo en nuestro sitio. Robert y mi mujer, en el sofá. Yo ocupé la butaca grande. Tomamos dos o tres copas más mientras charlaban de las cosas más importantes que les habían pasado durante los últimos diez años. En general, me limité a escuchar. De vez en cuando intervenía. No quería que pensase que me había ido de la habitación, y no quería que ella creyera que me sentía al margen. Hablaron de cosas que les habían ocurrido —¡a ellos!— durante esos diez años. En vano esperé oír mi nombre en los dulces labios de mi mujer: «Y entonces mi amado esposo apareció en mi vida», algo así. Pero no escuché nada parecido. Hablaron más de Robert. Según parecía, Robert había hecho un poco de todo, un verdadero ciego aprendiz de todo y maestro de nada. Pero en época reciente su mujer y él distribuían los productos Amway, con lo que se ganaban la vida más o menos, según pude entender. El ciego también era aficionado a la radio. Hablaba con su voz grave de las conversaciones que había mantenido con operadores de Guam, en las Filipinas, en Alaska e incluso en Tahití. Dijo que tenía muchos amigos por allí, si alguna vez quería visitar esos países. De cuando en cuando volvía su rostro ciego hacia mí, se ponía la mano bajo la barba y me preguntaba algo. ¿Desde cuándo tenía mi empleo actual? (Tres años). ¿Me gustaba mi trabajo? (No). ¿Tenía intención de conservarlo? (¿Qué remedio me quedaba?). Finalmente, cuando pensé que empezaba a quedarse sin cuerda, me levanté y encendí la televisión.

Mi mujer me miró con irritación. Empezaba a acalorarse. Luego miró al ciego y le preguntó:

—¿Tienes televisión, Robert?

—Querida mía —contestó el ciego—, tengo dos televisores. Uno en color y otro

en blanco y negro, una vieja reliquia. Es curioso, pero cuando enciendo la televisión, y siempre estoy poniéndola, conecto el aparato en color. ¿No te parece curioso?

No supe qué responder a eso. No tenía absolutamente nada que decir. Ninguna opinión. Así que vi las noticias y traté de escuchar lo que decía el locutor.

—Esta televisión es en color —dijo el ciego—. No me preguntéis cómo, pero lo sé.

—La hemos comprado hace poco —dije.

El ciego bebió un sorbo de su vaso. Se levantó la barba, la olió y la dejó caer. Se inclinó hacia delante en el sofá. Localizó el cenicero en la mesa y aplicó el mechero al cigarrillo. Se recostó en el sofá y cruzó las piernas, poniendo el tobillo de una sobre la rodilla de la otra.

Mi mujer se cubrió la boca y bostezó. Se estiró.

—Voy a subir a ponerme la bata. Me apetece cambiarme. Ponte cómodo, Robert —dijo.

—Estoy cómodo —repuso el ciego.

—Quiero que te sientas a gusto en esta casa.

—Lo estoy —aseguró el ciego.

Cuando salió de la habitación, escuchamos el informe del tiempo y luego el resumen de los deportes. Para entonces, ella había estado ausente tanto tiempo, que yo ya no sabía si iba a volver. Pensé que se habría acostado. Deseaba que bajase. No quería quedarme solo con el ciego. Le pregunté si quería otra copa y me respondió que naturalmente que sí. Luego le pregunté si le apetecía fumar un poco de mandanga conmigo. Le dije que acababa de liar un porro. No lo había hecho, pero pensaba hacerlo en un periquete.

—Probaré un poco —dijo.

—Bien dicho. Así se habla.

Serví las copas y me senté a su lado en el sofá. Luego lie dos canutos gordos. Encendí uno y se lo pasé. Se lo puse entre los dedos. Lo cogió e inhaló.

—Reténgalo todo lo que pueda —le dije.

Vi que no sabía nada del asunto. Mi mujer bajó llevando la bata rosa con las zapatillas del mismo color.

—¿Qué es lo que huelo? —preguntó.

—Pensamos fumar un poco de hierba —dije.

Mi mujer me lanzó una mirada furiosa. Luego miró al ciego y dijo:

—No sabía que fumaras, Robert.

—Ahora lo hago, querida mía. Siempre hay una primera vez. Pero todavía no siento nada.

—Este material es bastante suave —expliqué—. Es flojo. Con esta mandanga se

puede razonar. No le confunde a uno.

—No hace mucho efecto, muchacho —dijo, riéndose.

Mi mujer se sentó en el sofá, entre los dos. Le pasé el canuto. Lo cogió, le dio una calada y me lo volvió a pasar.

—¿En qué dirección va esto? —preguntó—. No debería fumar. Apenas puedo tener los ojos abiertos. La cena ha acabado conmigo. No he debido comer tanto.

—Ha sido la tarta de fresas —dijo el ciego—. Eso ha sido la puntilla.

Soltó una enorme carcajada. Luego meneó la cabeza.

—Hay más tarta —le dije.

—¿Quieres un poco más, Robert? —le preguntó mi mujer.

—Quizá dentro de un poco.

Prestamos atención a la televisión. Mi mujer bostezó otra vez.

—Cuando tengas ganas de acostarte, Robert, tu cama está hecha —dijo—. Sé que has tenido un día duro. Cuando estés listo para ir a la cama, dilo. —Le tiró del brazo —. ¿Robert?

Volvió de su ensimismamiento y dijo:

—Lo he pasado verdaderamente bien. Esto es mejor que las cintas, ¿verdad?

—Le toca a usted —le dije, poniéndole el porro entre los dedos.

Inhaló, retuvo el humo y luego lo soltó. Era como si lo estuviese haciendo desde los nueve años.

—Gracias, muchacho. Pero creo que esto es todo para mí. Me parece que empiezo a sentir el efecto.

Pasó a mi mujer el canuto chisporroteante.

—Lo mismo digo —dijo ella—. Ídem de ídem. Yo también.

Cogió el porro y me lo pasó.

—Me quedaré sentada un poco entre vosotros dos con los ojos cerrados. Pero no me prestéis atención, ¿eh? Ninguno de los dos. Si os molesto, decidlo. Si no, es posible que me quede aquí sentada con los ojos cerrados hasta que os marchéis a acostar. Tu cama está hecha, Robert, para cuando quieras. Está al lado de nuestra habitación, al final de la escalera. Te acompañaremos cuando estés listo. Si me duermo, despertadme, chicos.

Al decir eso, cerró los ojos y se durmió.

Terminaron las noticias. Me levanté y cambié de canal. Volví a sentarme en el sofá. Deseé que mi mujer no se hubiera quedado dormida. Tenía la cabeza apoyada en el respaldo del sofá y la boca abierta. Se había dado la vuelta, de modo que la bata se le había abierto revelando un muslo apetitoso. Alargué la mano para volverla a tapar y entonces miré al ciego. ¡Qué coño! Dejé la bata como estaba.

—Cuando quiera un poco de tarta, dígalo —le recordé.

—Lo haré.

—¿Está cansado? ¿Quiere que le lleve a la cama? ¿Le apetece irse a la piltra?

—Todavía no —contestó—. No, me quedaré contigo, muchacho. Si no te parece mal. Me quedaré hasta que te vayas a acostar. No hemos tenido oportunidad de hablar. ¿Comprendes lo que quiero decir? Tengo la impresión de que ella y yo hemos monopolizado la velada.

Se levantó la barba y la dejó caer. Cogió los cigarrillos y el mechero.

—Me parece bien —dije, y añadí—: Me alegro de tener compañía.

Y supongo que así era. Todas las noches fumaba hierba y me quedaba levantado hasta que me venía el sueño. Mi mujer y yo rara vez nos acostábamos al mismo tiempo. Cuando me dormía, empezaba a soñar. A veces me despertaba con el corazón encogido.

En la televisión había algo sobre la iglesia y la Edad Media. No era un programa corriente. Yo quería ver otra cosa. Puse otros canales. Pero tampoco había nada en los demás. Así que volví a poner el primero y me disculpé.

—No importa, muchacho —dijo el ciego—. A mí me parece bien. Mira lo que quieras. Yo siempre aprendo algo. Nunca se acaba de aprender cosas. No me vendría mal aprender algo esta noche. Tengo oídos.

No dijimos nada durante un rato. Estaba inclinado hacia delante, con la cara vuelta hacia mí, la oreja derecha apuntando en dirección al aparato. Muy desconcertante. De cuando en cuando dejaba caer los párpados para abrirlos luego de golpe, como si pensara en algo que oía en la televisión.

En la pantalla, un grupo de hombres con capuchas eran atacados y torturados por otros vestidos con trajes de esqueleto y de demonios. Los demonios llevaban máscaras de diablo, cuernos y largos rabos. El espectáculo formaba parte de una procesión. El narrador inglés dijo que se celebraba en España una vez al año. Traté de explicarle al ciego lo que sucedía.

—Esqueletos. Ya sé —dijo, moviendo la cabeza.

La televisión mostró una catedral. Luego hubo un plano largo y lento de otra. Finalmente salió la imagen de la más famosa, la de París, con sus arbotantes y sus flechas que llegaban hasta las nubes. La cámara se retiró para mostrar el conjunto de la catedral surgiendo por encima del horizonte.

A veces, el inglés que contaba la historia se callaba, dejando simplemente que el objetivo se moviera en torno a las catedrales. O bien la cámara daba una vuelta por el campo y aparecían hombres caminando detrás de los bueyes. Esperé cuanto pude. Luego me sentí obligado a decir algo:

—Ahora aparece el exterior de esa catedral. Gárgolas. Pequeñas estatuas en forma de monstruos. Supongo que ahora están en Italia. Sí, en Italia. Hay cuadros en los muros de esa iglesia.

—¿Son pinturas al fresco, muchacho? —me preguntó, dando un sorbo de su copa.

Cogí mi vaso, pero estaba vacío. Intenté recordar lo que pude.

—¿Me pregunta si son frescos? —le dije—. Buena pregunta. No lo sé.

La cámara enfocó una catedral a las afueras de Lisboa. Comparada con la francesa y la italiana, la portuguesa no mostraba grandes diferencias. Pero existían. Sobre todo en el interior. Entonces se me ocurrió algo.

—Se me acaba de ocurrir algo. ¿Tiene usted idea de lo que es una catedral? ¿El aspecto que tiene, quiero decir? ¿Me sigue? Si alguien le dice la palabra catedral, ¿sabe usted de qué le hablan? ¿Conoce usted la diferencia entre una catedral y una iglesia baptista, por ejemplo?

Dejó que el humo se escapara despacio de su boca.

—Sé que para construirla han hecho falta centenares de obreros y cincuenta o cien años —contestó—. Acabo de oírselo decir al narrador, claro está. Sé que en una catedral trabajaban generaciones de una misma familia. También lo ha dicho el comentarista. Los que empezaban no vivían para ver terminada la obra. En ese sentido, muchacho, no son diferentes de nosotros, ¿verdad?

Se echó a reír. Sus párpados volvieron a cerrarse. Su cabeza se movía. Parecía dormitar. Tal vez se figuraba estar en Portugal. Ahora, la televisión mostraba otra catedral. En Alemania, esta vez. La voz del inglés seguía sonando monótonamente.

—Catedrales —dijo el ciego.

Se incorporó moviendo la cabeza de atrás adelante.

—Si quieres saber la verdad, muchacho, eso es todo lo que sé. Lo que acabo de decir. Pero tal vez quieras describirme una. Me gustaría. Ya que me lo preguntas, en realidad no tengo una idea muy clara.

Me fijé en la toma de la catedral en la televisión. ¿Cómo podía empezar a describírsela? Supongamos que mi vida dependiera de ello. Supongamos que mi vida estuviese amenazada por un loco que me ordenara hacerlo, o si no…

Observé la catedral un poco más hasta que la imagen pasó al campo. Era inútil. Me volví hacia el ciego y dije:

—Para empezar, son muy altas.

Eché una mirada por el cuarto para encontrar ideas.

—Suben muy arriba. Muy alto. Hacia el cielo. Algunas son tan grandes que han de tener apoyo. Para sostenerlas, por decirlo así. El apoyo se llama arbotante. Me recuerdan a los viaductos, no sé por qué. Pero quizá tampoco sepa usted lo que son los viaductos. A veces, las catedrales tienen demonios y cosas así en la fachada. En ocasiones, caballeros y damas. No me pregunte por qué.

Él asentía con la cabeza. Todo su torso parecía moverse de atrás adelante.

—No se lo explico muy bien, ¿verdad? —le dije.

Dejó de asentir y se inclinó hacia delante, al borde del sofá. Mientras me

escuchaba, se pasaba los dedos por la barba. No me hacía entender, eso estaba claro. Pero de todos modos esperó a que continuara. Asintió como si tratara de animarme. Intenté pensar en otra cosa que decir.

—Son realmente grandes. Pesadas. Están hechas de piedra. De mármol también, a veces. En aquella época, al construir catedrales los hombres querían acercarse a Dios. En esos días, Dios era una parte importante en la vida de todo el mundo. Eso se ve en la construcción de catedrales. Lo siento —dije—, pero creo que eso es todo lo que puedo decirle. Esto no se me da bien.

—No importa, muchacho —dijo el ciego—. Escucha, espero que no te moleste que te pregunte. ¿Puedo hacerte una pregunta? Deja que te haga una sencilla. Contéstame sí o no. Solo por curiosidad y sin ánimo de ofenderte. Eres mi anfitrión. Pero ¿eres creyente en algún sentido? ¿No te molesta que te lo pregunte?

Meneé la cabeza. Pero él no podía verlo. Para un ciego, es lo mismo un guiño que un movimiento de cabeza.

—Supongo que no soy creyente. No creo en nada. A veces resulta difícil. ¿Sabe lo que quiero decir?

—Claro que sí.

—Así es.

El inglés seguía hablando. Mi mujer suspiró, dormida. Respiró hondo y siguió durmiendo.

—Tendrá que perdonarme —le dije—. Pero no puedo explicarle cómo es una catedral. Soy incapaz. No puedo hacer más de lo que he hecho.

El ciego permanecía inmóvil mientras me escuchaba, con la cabeza inclinada.

—Lo cierto es —proseguí— que las catedrales no significan nada especial para mí. Nada. Catedrales. Es algo que se ve en la televisión a última hora de la noche. Eso es todo.

Entonces fue cuando el ciego se aclaró la garganta. Sacó algo del bolsillo de atrás. Un pañuelo. Luego dijo:

—Lo comprendo, muchacho. Esas cosas pasan. No te preocupes. Oye, escúchame. ¿Querrías hacerme un favor? Tengo una idea. ¿Por qué no vas a buscar un papel grueso? Y una pluma. Haremos algo. Dibujaremos juntos una catedral. Trae papel grueso y una pluma. Vamos, muchacho, tráelo.

Así que fui arriba. Tenía las piernas como sin fuerza. Como si acabara de venir de correr. Eché una mirada en la habitación de mi mujer. Encontré bolígrafos encima de su mesa, en una cestita. Luego pensé dónde buscar la clase de papel que me había pedido.

Abajo, en la cocina, encontré una bolsa de la compra con cáscaras de cebolla en el fondo. La vacié y la sacudí. La llevé al cuarto de estar y me senté con ella a sus pies. Aparté unas cosas, alisé las arrugas del papel de la bolsa y lo extendí sobre la mesita.

El ciego se bajó del sofá y se sentó en la alfombra, a mi lado. Pasó los dedos por el papel, de arriba abajo. Recorrió los lados del papel. Incluso los bordes, hasta los cantos. Manoseó las esquinas.

—Muy bien —dijo—. De acuerdo, vamos a hacerla.

Me cogió la mano, la que tenía el bolígrafo. La apretó.

—Adelante, muchacho, dibuja —me dijo—. Dibuja. Ya verás. Yo te seguiré. Saldrá bien. Empieza ya, como te digo. Ya verás. Dibuja.

Así que empecé. Primero tracé un rectángulo que parecía una casa. Podía ser la casa en la que vivo. Luego le puse el tejado. En cada extremo del tejado dibujé flechas góticas. De locos.

—Estupendo —dijo él—. Magnífico. Lo haces estupendamente. Nunca en la vida habías pensado hacer algo así, ¿verdad, muchacho? Bueno, la vida es rara, ya lo sabemos. Venga. Sigue.

Puse ventanas con arcos. Dibujé arbotantes. Suspendí puertas enormes. No podía parar. El canal de la televisión dejó de emitir. Dejé el bolígrafo para abrir y cerrar los dedos. El ciego palpó el papel. Movía las puntas de los dedos por encima, por donde yo había dibujado, asintiendo con la cabeza.

—Esto va muy bien —dijo.

Volví a coger el bolígrafo y él encontró mi mano. Seguí con ello. No soy ningún artista, pero continué dibujando de todos modos.

Mi mujer abrió los ojos y nos miró. Se incorporó en el sofá, con la bata abierta.

—¿Qué estáis haciendo? —preguntó—. Contádmelo. Quiero saberlo.

No le contesté.

—Estamos dibujando una catedral —dijo el ciego—. Lo estamos haciendo él y yo. Aprieta fuerte —me dijo a mí—. Eso es. Así va bien. Naturalmente. Ya lo tienes, muchacho. Lo sé. Creías que eras incapaz. Pero puedes, ¿verdad? Ahora vas echando chispas. ¿Entiendes lo que quiero decir? Verdaderamente vamos a tener algo aquí dentro de un momento. ¿Cómo va ese brazo? —me preguntó—. Ahora pon gente por ahí. ¿Qué es una catedral sin gente?

—¿Qué pasa? —inquirió mi mujer—. ¿Qué estás haciendo, Robert? ¿Qué ocurre?

—Todo va bien —le dijo a ella.

Y añadió, dirigiéndose a mí:

—Ahora cierra los ojos.

Lo hice. Los cerré, tal como me decía.

—¿Los tienes cerrados? —preguntó—. No hagas trampa.

—Los tengo cerrados.

—Mantenlos así. No pares ahora. Dibuja.

Y continuamos. Sus dedos apretaban los míos mientras mi mano recorría el papel. No se parecía a nada que hubiese hecho en la vida hasta aquel momento.

Luego dijo:

—Creo que ya está. Me parece que lo has conseguido. Echa una mirada. ¿Qué te parece?

Pero yo tenía los ojos cerrados. Pensé mantenerlos así un poco más. Creí que era algo que debía hacer.

—¿Y bien? —preguntó—. ¿Estás mirándolo?

Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero yo no tenía la impresión de estar dentro de nada.

—Es verdaderamente extraordinario —dije.

Agradecimientos

Escribir ficción surgió de la experiencia y el conocimiento de diez profesores del Gotham Writers' Workshop y de su decano, Alexander Steele, editor y coordinador de este proyecto, con la habitual visión y gracia que le caracterizan en situaciones de presión.

Este libro también representa los esfuerzos conjuntos de Andre Becker, presidente del Gotham Writers' Workshop, Faith Hamlin de Sanford Greenburger Associates, Colin Dickerman de Bloomsbury USA y Nikki Moustaki por sus esfuerzos en las primeras fases del proyecto y por prestarnos su conocimiento y experiencia en el mundo de las publicaciones y de las editoriales.

Además, reconocemos y agradecemos la dedicación del personal del Gotham: Joel Mellin, Dana Miller, Linda Novak, Betsey Odell, Stacey Panousopoulos y Charlie Shehadi.

Escribir ficción también está en deuda con los profesores del Gotham que, a lo largo de los años, han ayudado a destilar y a definir el oficio de escribir obras de ficción hasta convertirlo en algo fácil de comprender. Finalmente, dedicamos este libro a nuestros alumnos, que continuamente nos retan e inspiran.

El Gotham Writers' Workshop empezó en 1993 siendo una única clase que se impartía en un cuarto de estar en el Upper West Side de Nueva York. La clase era gratuita. Después de tres horas, se pidió a los asistentes que eligieran: podían marcharse o, si creían que habían aprendido algo, quedarse y pagar el resto del curso. Todos decidieron seguir y así comenzó el primer semestre del Gotham. Hoy tiene más de cien profesores y más de seis mil alumnos al año. De hecho es el mayor taller de escritura de Estados Unidos. Su trabajo se basa en el conocimiento de que cualquiera puede escribir y de que el oficio de escribir sí que se puede enseñar. Y hay que hacerlo de una manera que resulte tan clara, directa y útil que los alumnos, desde la primera clase, empiecen a crecer como escritores. Eso es lo que ofrecieron en aquella primera clase y es lo que los profesores —todos ellos profesionales de la escritura además de profesionales de la enseñanza— siguen ofreciendo a sus alumnos.

Allison Amend ha publicado relatos de ficción en *Other Voices, StoryQuarterly, One Story, Arts and Letters* y *Atlantic Unbound* y trabaja como editora de ficción para la revista *StoryQuarterly*. Vive en la ciudad de Nueva York.

Terry Bain ha publicado relatos de ficción en *Book Magazine, Prize Stories 1994: The O. Henry Awards* y *The Gettysburg Review*, entre otras y escribe relatos humorísticos para *Sweet Fancy Moses*. Reside en Spokane, Washington.

David Harris Ebenbach ha publicado relatos de ficción en revistas tales como *Denver Quarterly, Beloit Fiction Journal* y *Crescent Review* y su poesía ha aparecido en *La Petite Zine* y *Red River Review*. Vive en la ciudad de Nueva York.

Hardy Griffin ha publicado relatos de ficción en *The Hangman's Lime* y *Ox* y obras que no son de ficción en *The Washington Post, American Letters & Commetary* y *Fodors.com*. Reside en Estambul, Turquía.

Corene Lemaitre es autora de la novela *April Rising* (HarperCollins en el Reino Unido y Carroll & Graf en Estados Unidos) y recibió el primer premio del concurso internacional de relatos World Wide Writers. Vive en Wayne, Pennsylvania.

Chris Lombardi ha publicado relatos de ficción en *Minnesota Review, Anything That Moves, Living Room* y distintas antologías, incluyendo *HEY PAESAN! Lesbians and Gays of Italian Descent*. Sus obras que no son de ficción han aparecido en *The Nation, Ms, Poets & Writers* e *Inside MS*, entre otros. Vive en la ciudad de Nueva York.

Brandi Reissenweber ha publicado relatos de ficción en revistas tales como *Rattapallax* y *Axpects* y trabaja como ayudante editorial en *Zoetrope: All-Story*, además de haber fundado un taller de escritura terapéutica en Safespace, un centro para adolescentes sin hogar. Reside en Chicago, Illinois.

Peter Selgin ha publicado relatos de ficción en *Glimmer Train* y *Salon*, entre otros. Sus obras de arte han aparecido en publicaciones tales como *The New Yorker* y *The Wall Street Journal* y es el autor/ilustrador del cuento infantil *S. S. Gigantic Across the Atlantic* (Simon & Schuster en Estados Unidos). Vive en la ciudad de Nueva York.

Alexander Steele trabaja como decano del Gotham Writers' Workshop. Ha escrito numerosas obras de teatro, guiones y obras que no son de ficción y ha publicado diecisiete cuentos infantiles. Vive en la ciudad de Nueva York.

Valerie Vogrin es autora de la novela *Shebang* (University of Mississippi Press) y ha publicado relatos en revistas como *New Orleans Review* y *Black Warrior Review*, además de ser cofundadora de Smallmouth Press. Vive en San Luis, Missouri.

Notas

[1] La palabra «nickel» hace referencia en inglés a una moneda de cinco centavos. *[Esta nota, como las siguientes, es de la traductora].* <<

[2] El *deus ex machina* se llamaba así porque en algunas obras del teatro clásico griego y romano originariamente de pronto aparecía un dios colgado de una grúa que resolvía el conflicto. <<

[3] Aunque el autor del capítulo habla literalmente de introducción, desarrollo y final, en castellano, las partes de la trama, también siguiendo a Aristóteles, se suelen denominar: planteamiento, nudo y desenlace. Para evitar confusiones es la denominación que se seguirá en este libro. <<

[4] Esta sección, lo mismo que otros aspectos de capítulos posteriores, ha sido modificada adaptándose al mercado en lengua española. <<